

## Avvertenza<sup>1</sup>

Ogni scrittore ambisce ad essere letto. Seppure cosciente di andare oltre l'orizzonte d'attesa del proprio lettore attuale, aspira comunque ad orchestrare la propria opera, e talvolta anche la propria esistenza, per un lettore futuro che sia in grado di gustarlo, capirlo, amarlo. In uno splendido saggio su Hawthorne antesignano di Kafka, Borges notava come siano i successori a creare i precursori, e come la nostra chiave di lettura su Hawthorne sia irrimediabilmente condizionata dal fatto che è esistito Kafka.<sup>2</sup> Il concetto di "precursore" è una categoria che si applica a posteriori, presume l'idea che sia la coscienza storica retrospettiva a identificare in un passato, più o meno remoto, uomini o correnti di pensiero che sembrano avere anticipato o precorso una rivelazione culturale o artistica che appartiene al presente. La produzione scrittoria di Urmuz, concepita come antitesi al simbolo secondo la tradizione spiritualistica e idealista, verrà a riconoscersi come il campo del negativo, dell'arbitrario, del simbolo franto, il luogo del nonsenso, visto che il legame tra il significato e il significante del segno linguistico viene considerato vuoto o al limite irreparabilmente sciolto da qualsiasi significato referenziale o meramente oggettivo.

Da questo punto di vista, quando si intende leggere seriamente Urmuz si deve tener presente, parafrasando Deleuze, che la profondità, anche in senso verticale, non esiste, ma esistono solo effetti di superficie. Quindi, non essendoci profondità, si tratterà, di volta in volta, di educarsi a leggere e ad ascoltare esattamente ciò che è scritto in superficie. La catena associativa, la sfilata dei significanti, il fatto che una parola venga dopo un'altra e dopo un'altra ancora, ha un senso decisivo in Urmuz e questo perché l'inconscio di un'opera letteraria in

---

<sup>1</sup> I testi di Urmuz in romeno sono tratti da Urmuz, *Pagini bizare*, a cura di Saşa Pană, Bucarest, Editura Minerva, 1970. Le traduzioni italiane sono tratte da Urmuz, *Pagine bizzarre*, a cura di Giovanni Rotiroli, Roma, Salerno Editrice, 1999.

<sup>2</sup> J. L. Borges, *Kafka e i suoi precursori*, in *Altre inquisizioni*, Milano, Feltrinelli, 1973, pp. 106-108.

fondo non è una faccenda riguardante semplicemente l'ermeneutica. Nelle *Pagine bizzarre* non si dà sempre un senso nascosto, non si possono individuare delle leggi, insomma dei metodi, degli stilemi interpretativi per cui si possa dalla superficie scendere nella profondità. L'ermeneutica presuppone, e così anche tutte le teorie che ragionano per simboli, che ci sia qualcosa di apparente, che non è mai essenziale e qualcosa di latente che invece lo sarebbe. Con Urmuz questo approccio è molto fuorviante, perché rimanda sempre a qualcos'altro, a qualcun altro, a una grammatica, a un dizionario di simboli, che si presuppone possa fornire alla fine la "soluzione" della questione. Altra cosa, invece, è un'educazione letteraria che porti a leggere ciò che si dà verosimilmente scritto nel testo di Urmuz, in quanto tale. Nelle *Pagine bizzarre* qualcosa si dà e a un tempo, sullo stesso piano, si nasconde. Questa è la sua cifra. Altro si dà e contemporaneamente si nasconde, questo movimento di celarsi e svelarsi, di darsi e sottrarsi, non è un movimento che preveda una lettura in termini esclusivamente verticali o di profondità. Il nascondimento non è una cosa che viene prima o dopo, ma viene *a un tempo*, nello spazio di una rivelazione e insieme di una dissimulazione.<sup>3</sup> Ogni volta che Urmuz ha finito di scrivere una frase, noi sappiamo che quella frase contemporaneamente nasconde qualcos'altro, forse, tutt'altro. Tuttavia, è solo quella frase ciò che ci può dire, ma non sempre, di cosa si tratta. La portata della verità delle *Pagine bizzarre* rimane ineludibilmente senza misura.

---

<sup>3</sup> Sulla questione della verità in psicanalisi, si veda il libro di Alberto Zino, *Frammenti di fondazione per la psicanalisi critica*, Pisa, Edizioni ETS, 2010.

## I. Un po' di metafisica e astronomia

### Puțină metafizică și astronomie

*La început - ziseră toți comesenii laolaltă - nu este adevărat că: „Cuvântul a fost la Dumnezeu și că D-zeu a fost cuvântul”. La început - afirmară ei cu tărie - mai înainte de a fi fost ori „cuvânt” a fost „alfabetul surdo-mut”, căci nu este probabil ca materia cosmică, astrele să fi învățat chiar de la început a grăi ceva; că e prea posibil ca ele să nu fi fost în stare, la început, nici măcar să se ceară afară, și nici chiar să zică „papa” sau „mamă”. Asemenea, este foarte probabil - ziseră mai departe comesenii - că corpii cerești s-au format nici din dărnicia lui D-zeu, nici din pofta lor proprie de a se învăța și a se face nu mai pentru atâta lucru din nimic ceva, apoi din gazoase solide; ci e prea posibil ca ele să nu fi fost nici create, nici necreate: copii ai nimănui, ieșiți din calcule reușite sau greșite și, cu chiu, cu vai, în rate și hrăniți insuficient la institutul „Maternitatea cerească” cu lapte contrafăcut cu apă gazoasă de lăptăresele Căii-lactee.*

*Că admitând că ele se învățesc numai din propriul lor gust, apoi e greu de presupus că fac aceasta în mod cu totul dezinteresat, fără nici o intenție cât de mică de procopseală. Parcă ar fi chiar puțin comic să te învârtiești în veci de veci gratuit și numai pentru a te vedea alții...*

*- Cum, interese meschine, egoiste la corpii cerești? protestă plebea ideologică, naivă, care aștepta rezultatul afară în curte.*

*Și totuși ei aveau și nu dreptate să se teamă astfel...*

*În adevăr, cine a putut mai întâi obliga materia și forța cosmică să fie ceva, când ele însele, la rândul lor, desfășurându-se, dându-și demisia, ar putea oricând obliga pe acel „cine” să nu fie „nimic”?!...*

*Și iarăși, cine din noi se mai poate plânge că forța primordială, cauza cauzelor, nu poate fi niciodată atinsă, descoperită, când toți se căznesc să o apuce de la început, dinapoi, și nimeni nu s-a încercat să o învâluie, pentru clipa de față, să o prindă măcar o dată pe flanc?*

*Și care e rostul să îți morțiș să descoperi vreo cauză, și încă numai una singură și cea dintâi, când toate cauzele, din nenorocire, sunt și efecte și dau din ele efecte îndrăcit de multiple și de încâlcite.*

*Deci la ce bun să vrei numai o singură cauză, o forță inițială care vrem (trebuie) să fie și generatoare, când ea însăși ține cu atâta încăpățănare să dea din ea numai multiplicitate; are setea mulțimilor, a încălcelei și contradicției; îi trebuie multe milioane de oameni, de muște, de bureți, de jivine, de astre, și aceasta încă cu prețul suferințelor lor. Îi*

*trebuie și „peștele-cufăr”, și „Peștele-fierăstrău” și are setea numărului, a distanțelor și iuțelilor mari, fără rost și necesitate...*

#### Un po' di metafisica e astronomia

In principio – dissero tutti insieme i commensali – non è vero che: “Il Verbo era presso Dio e che Dio era il Verbo”. In principio – essi affermarono con forza – molto prima di un “verbo” qualsiasi, fu “l’alfabeto sordo-muto”, poiché non è probabile che la materia cosmica, gli astri, sin da principio, fossero capaci di proferir alcunché; anzi, è molto più probabile che essi, dall’inizio, non fossero in grado di esprimersi né tanto meno di dire “papà” o “mamma”. Pertanto – avevano aggiunto i commensali – è molto probabile che i corpi celesti non siano stati creati né dalla generosità di Dio, né dalla loro propria volontà di ruotare attorno a se stessi; né che, solo per questa ragione, si siano formati dal nulla in qualcosa, per divenire poi da gassosi a solidi. Ma è più possibile che essi non siano stati né creati né increati: figlioletti di nessuno, usciti a rate, dopo molti sforzi, da calcoli giusti o sbagliati, e poi nutriti insufficientemente all’istituto di “Maternità celeste” di latte adulterato con acqua gassata dalle lattaie della Via Lattea.

Ma ammettiamo che essi ruotino su se stessi solo per il proprio piacimento, sarebbe difficile poi presupporre che lo facciano in maniera del tutto disinteressata, senza alcuna intenzione quanto meno di guadagno. Perché sarebbe un po’ comico girare in eterno, gratuitamente, e solo per il fatto che ti vedano gli altri...

- Ma come!? Interessi meschini, egoisti presso i corpi celesti? – protestò la plebe ingenua, ideologica, che aspettava il risultato fuori, nella corte.

Tuttavia essi avevano, chi a torto chi a ragione, motivo di credere così...

In verità, chi ha potuto in primo luogo obbligare la materia e la forza cosmica a essere qualcosa, quando proprio essa, a sua volta, abolendosi, rassegnando le proprie dimissioni, avrebbe potuto in qualsiasi momento costringere quel “chi” a non essere che “nulla”?!

E inoltre, chi di noi ancora non si affligge sapendo che la forza primordiale, la causa delle cause, non può mai essere toccata, scoperta, quando tutti si affannano di cominciare dall’inizio, da dietro, e nessuno, per il momento, ha tentato di avvolgerla, di prenderla, magari una volta, di fianco?

E qual è il senso di scoprire ad ogni costo una causa, e quella sola, e quella prima, quando tutte le cause, malauguratamente, sono anche effetti e producono a loro volta effetti d’un’indivisa molteplicità e tortuosità?

Dunque è inutile volere solo un'unica causa, una forza iniziale, che desideriamo (deve) essere anche generatrice, quando essa stessa si riserva con tanta ostinazione di darsi solamente nella molteplicità; essa ha sete di moltitudine, di complicazione e di contraddizione; ha bisogno di milioni di uomini, di mosche, di spugne, di belve, di astri, e ciò anche a prezzo delle nostre sofferenze. Ha bisogno anche dei "pesci-baule" e dei "pesci-sega", essa ha sete del numero, delle distanze e delle grandi velocità, senza senso e necessità...

Questo piccolo trattato di pensiero, apparso postumo, porta la firma di Urmuz.

L'opera di Urmuz, pur estremamente ridotta, ha esercitato una notevole influenza, per molti versi paradossale, su intere generazioni di scrittori che vanno dal padre del Dadaismo, Tristan Tzara, alle avanguardie e al surrealismo romeni, da Eugène Ionesco, a Paul Celan e Gherasim Luca, fino ai poeti postmoderni e testualisti come Mircea Cărtărescu. In realtà, Urmuz se si guarda al contesto storico-sociale durante il quale ha composto le sue *Pagine bizzarre*, rappresenta un corpo estraneo nel panorama letterario del suo tempo volto alla ricerca di una propria specificità nazionale dopo il grande vuoto lasciato dalla tragica e prematura scomparsa di Eminescu.<sup>4</sup>

Il suo stesso nome, Urmuz, è un'invenzione, uno pseudonimo creato dal poeta Tudor Arghezi sotto la pressione dell'autore che voleva nascondere la propria identità, nel timore di essere riconosciuto (e screditato sul piano personale) come l'artefice di buffonerie letterarie. Urmuz è di fatto il nome che cela il dato anagrafico di Demetru Demetrescu Buzău, nato il 17 marzo 1883 a Curtea de Argeș, cancelliere presso l'Alta Corte di Cassazione di Bucarest. La vita dell'autore, co-

---

<sup>4</sup> Gli studi monografici dedicati a Urmuz sono i seguenti: Nicolae Balotă, *Urmuz*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1970; Anagaia, *Pelicanul sau babița. (Introdere în urmuzologie)*, Baia Mare, Ed. Umbria, 1998 e, della stessa autrice il cui vero nome è Ana Olos, *În subteranele textului. "Pâlnia și Stamate". (Introdere în urmuzologie II)*, Baia Mare, Ed. Umbria, 1999; Adrian Lăcătuș, *Urmuz*, Brașov, Ed. Aula, 2002; Cecilia Burtică, *Urmuz avant Dada: Urmuz sau originile dadaisto-suprarealiste*, Craiova, Didactica Nova, 2003.

me il suo suicidio avvenuto a Bucarest il 23 novembre 1923, un anno dopo il debutto letterario, è avvolta da un enigmatico mistero.

Cresciuto in un ambiente culturale dominato dalle estetiche simboliste, da pubblicazioni di orientamento marxista e da tendenze letterarie di ispirazione rurale-autoctona, compì gli studi secondari nel 1904. Dopo il servizio militare, il futuro scrittore, su consiglio paterno, si iscrisse a Giurisprudenza nonostante i suoi desideri fossero rivolti allo studio della musica. A Bucarest ebbe l'opportunità di seguire i corsi di estetica tenuti da Titu Maiorescu, di apprezzare il pensiero di Kant, Hegel, Schopenhauer, Pascal, Nietzsche, Leibniz, di coltivare la lettura di poeti come Eminescu, Baudelaire, Verlaine e di ascoltare gli amati concerti di musica sinfonica. Dopo la morte del padre portò a termine gli studi di diritto ed esercitò la professione di giudice in città di provincia cercando ad ogni costo di ottenere un avvicinamento a Bucarest dove, tra il 1908 e il 1909, aveva dato pubblica lettura dei suoi testi in un ambiente intimo e familiare.

Nel 1913 l'autore partecipò alle guerre balcaniche nella campagna di Bulgaria, venne impiegato poi come cancelliere a Bucarest, dopodiché partì di nuovo per la Grande Guerra in qualità di sottufficiale "tormentato da una febbre ricorrente". Ritornato dal conflitto mondiale "annoiato e distrutto", continuò il suo anonimo lavoro presso l'Alta Corte di Cassazione soffrendo d'insonnia, scrivendo, componendo musica (tutto questo materiale era contenuto in un baule oggi disperso) e facendo passeggiate notturne. "Una sola grande passione: i concerti sinfonici che ascolta assorto, con il viso nascosto tra le mani". Nel 1922 avvenne il debutto editoriale sulla rivista di Arghezi "Cugetul românesc" con la pubblicazione, in due numeri separati, di *Pălnia și Stamate* e di *Ismail și Turnevitu*. Un anno dopo, il suicidio.

Alcuni suoi testi vennero ritrovati e pubblicati a partire dal 1925 sulle riviste di avanguardia, racchiusi poi in un unico volume, nel 1930, dal titolo *Opera*. Questa operazione culturale farà di Urmuz un mito destinato a essere periodicamente riscoperto e un genio tutelare necessario per le esperienze artistiche che proveranno ad intraprendere

la strada del suo magistero poetico.<sup>5</sup> Ecco cosa scrisse, in Francia, Eugène Ionesco nel 1965:

Urmuz, 1883-1923, inventò – forse dal 1907 o 1908, quando componeva le sue prime “pagine bizzarre” – un vero e proprio linguaggio surrealista. Era un coscienzioso magistrato, dall’aspetto borghese, ben educato, che non manifestava, apparentemente, nessuna singolarità, nessuna rivolta. Era un buon collega, un buon figlio, un buono scapolo. La prosa che scriveva era destinata ad essere letta ai suoi fratellini e sorelline, unicamente per divertirli. Fu solo verso il 1919 che alcuni temerari scrittori, venuti a conoscenza delle sue prime pagine manoscritte, compresero che l’onesto magistrato era portatore d’un messaggio del tutto particolare. Lo pubblicarono sotto questo nome di Urmuz, che nascondeva la prosaica identità del giudice Demetrescu. Urmuz fu trovato morto, nel 1923, all’età di quarant’anni, in un giardino pubblico. Non aveva fornito alcuna ragione del suo suicidio. E niente poteva essere segnalato di singolare nella sua condotta, al di là della folle passione per la musica. Urmuz è un surrealista autentico? O forse, visto che non abbandona mai la sua lucidità, è solo un burlesco fratello spirituale di Jarry? Oppure, se si vogliono scoprire talune implicazioni, può essere considerato anche una sorta di Kafka più meccanico e grottesco? I surrealisti di Romania lo rivendicano come caposcuola. In ogni caso Urmuz è veramente uno dei precursori della rivolta letteraria universale, uno dei profeti della dislocazione delle forme sociali, di pensiero e di linguaggio di questo mondo che, oggi, sotto i nostri occhi si disgrega, assurdo come gli eroi del nostro autore.<sup>6</sup>

Indicando in Urmuz il “padre” spirituale delle avanguardie europee, Eugen Ionescu affermò che senza l’esempio letterario di questo “profeta delle dislocazioni delle forme sociali, di pensiero e di linguaggio”, non sarebbe mai diventato lo scrittore che conosciamo.

Il critico Gelu Ionescu riporta un’altra dichiarazione del drammaturgo dell’assurdo riguardo all’impegno della sua traduzione in francese delle *Pagine bizzarre*:

---

<sup>5</sup> Geo Bogza, *Biografie*, in Urmuz, *Pagini bizare*, cit., pp- 90-93.

<sup>6</sup> E. Ionesco, *Précurseurs roumains du Surréalisme*, in “Les lettres nouvelles”, Paris, XIII 1965, pp. 71-82.

Ho tradotto Urmuz letteralmente: considero che non debba essere aggiunto niente e che ci sia abbastanza di “choccante” nel suo vuoto. Credo che il suo valore consista in questo carattere “antiletterario”; e che una traduzione brutta, non stilizzata, ma strettamente esatta, rischi di meno di tradirlo... [...] Urmuz è, credo, uno degli autori più pieni di crudeltà di quanti ne abbia mai letti; svela un “po’ di realtà” della nostra organizzazione sociale (e di tutte le organizzazioni sociali possibili), alle spalle della quale si fa sentire il caos universale, l’assurdità fondamentale che – simile a uno dei personaggi di Urmuz – raggiungerà presto la sola nostra logica, la sola civiltà, dopo che avrà ridotto in frantumi quella vecchia.<sup>7</sup>

Le favole di Urmuz senz’altro hanno influenzato Eugène Ionesco, sin dal suo esordio teatrale con *La Cantatrice calva*, ma quello che preme sottolineare è la natura del “romanzo familiare” che si gioca nelle *Pagine bizzarre*. Ciò apre una riflessione sul transfert e sulla traduzione nel contesto dell’espropriazione dal nome proprio nella scrittura e dà un più preciso contorno teorico alla rappresentazione dell’esilio dove il soggetto che si cancella dal mondo si trova suo malgrado, a ricoprire il luogo vacante, impossibile, della parola.<sup>8</sup> Prima di sciogliere direttamente il nodo di un enigma che ci siamo proposti di interrogare, è opportuno fare riferimento a una testimone privilegiata che da piccola era utente delle favole di Urmuz, e da grande afferma di essere stata sua “amica e confidente”, Eliza Vorvoreanu, la sorella dello scrittore.<sup>9</sup> Lei ci dice qualcosa intorno al nome di Urmuz, dei suoi personaggi d’inchiostro e ci riporta qualche scena del “romanzo familiare” di cui le *Pagine bizzarre* possono recare le tracce, i tratti di un’insostenibile testimonianza.

Andiamo con ordine. Dapprima il padre, o meglio, il nome del padre. Il dottor Dimitrie Ionescu-Buzău, avendo in simpatia il modo di nominare dei contadini romeni diede al figlio maggiore il proprio no-

---

<sup>7</sup> Cfr. G. Ionescu, *Anatomia unei negati*, Bucarest, Minerva, 1991, p. 106.

<sup>8</sup> Sulla questione del transfert come traduzione si veda il libro di Marco Focchi, *La lingua indiscreta*, Milano, Franco Angeli, 1985.

<sup>9</sup> La testimonianza della sorella dell’autore è contenuta nel libro curato da Saşa Pană, Urmuz, *Pagini bizare*, cit., pp. 101-109.



me e il patronimico (Dimitrie Dumitrescu-Buzău), cambiando il cognome da Ionescu a Dumitrescu. I figli che vennero dopo conservarono invece il cognome Ionescu-Buzău. Urmuz in seguito farà cambiare il proprio nome nel più solenne Demetru, ma in famiglia, Urmuz-Demetru verrà chiamato con il diminutivo colloquiale Mitică. La sorella ricorda le famose “Miticiane”, cioè le buffe storielle che il fratello adolescente raccontava per allietare i fratellini e le sorelline, cioè le future *Pagine bizzarre* nella loro embrionale forma orale. Già da piccolo, come racconta la sorella: “gli piacevano e lo facevano ridere tutte quelle parole che gli evocavano una sonorità particolare”,<sup>10</sup> e, al riguardo ricorda una scena familiare clamorosa. La madre la sera recitava insieme ai figli i salmi biblici, e leggendo, nel *Salmo* 50, il versetto: “Purificami con issopo e sarò mondato; lavami e sarò più bianco della neve”, il piccolo Urmuz scoppiava in risa, secondo la sorella, per l’estraneità della parola “issopo” nella lingua romena. Ma se si leggono alcuni versetti più in cima: “Ecco, nella colpa sono stato generato, nel peccato mi ha concepito mia madre” si capisce forse meglio il motivo di tanto divertimento. Coi che leggeva il salmo era direttamente implicata nel “peccato”, nella “colpa di aver generato”. Proprio quella madre, nelle *Pagine bizzarre*, “moglie devota” di Stamate, depositaria “della tradizione culturale della famiglia”, confessava a sua insaputa nella comune lettura la propria “colpa”. Tutto ciò era molto divertente per il piccolo Mitică che capisce la bizzarra situazione di cui è complice e protagonista nel “peccato” della madre, dimostrando sin da bambino la capacità di comprendere, forse, il potere delle parole insito nella lingua materna.

Ma la serata non terminava qui. Subito dopo le orazioni serali, la mamma di Urmuz, che aveva molto talento musicale, e che prima di sposarsi era iscritta al conservatorio e aveva studiato con uno dei più noti pianisti dell’epoca, Flechtenmacher, sedeva al pianoforte e cominciava a suonare. “La sera - continua il racconto della sorella – stretti attorno al piano, ascoltavamo taciti e raccolti le fughe di Bach,

---

<sup>10</sup> Ivi, p. 101.

le sonate di Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, ecc., interpretate dalla mamma, buona pianista”.<sup>11</sup> Mitică era il più fedele ascoltatore di questi concerti serali. Ascoltava la mamma “concentrato come in una preghiera”,<sup>12</sup> e dopo che la madre abbandonava il piano, Mitică prendeva il suo posto e “ripeteva interi passaggi, ad orecchio, dei suoi autori preferiti, soprattutto il *Titano* di Beethoven che era il suo pezzo migliore”.<sup>13</sup>

La musica era il sogno di Urmuz, ma la madre non lo incoraggiò, né lo aiutò a seguire la sua naturale predisposizione. Infatti, come viene riportato nella *Fuchsiade*, il protagonista Fuchs “preferì” nascere “da un orecchio della nonna, poiché sua madre non aveva affatto orecchio” per cogliere gli indicibili desideri del figlio. In questo senso è soprattutto emblematica la figura paterna. Timorato di Dio e della scienza, insigne latinista ed ellenista che leggeva i *Vangeli* direttamente in slavone, professore di igiene al liceo Matei Basarab, teneva dei corsi di medicina popolare agli studenti di teologia del Seminario centrale di Bucarest, e raccoglieva materiale del folklore direttamente sul campo da cui traeva periodiche pubblicazioni. Egli in casa dirigeva e indirizzava tutto il mondo dalla poltrona. Aveva solidi principi morali e precise teorie sull’educazione da impartire ai figli. A suo avviso la letteratura e la musica erano futili intrattenimenti. Quando vedeva Mitică leggere la sera, al lume di candela, *Le avventure del conte di Montecristo*, lo rimproverava aspramente, consigliandogli letture più serie; oppure, quando lo trovava seduto al piano o intento a disegnare, si arrabbiava e chiedeva al figlio se si stesse preparando per diventare da grande musicista di strada o imbratta muri. Così, il desiderio non verbalizzato di diventare compositore di musica classica si tradusse nell’iscrizione alla facoltà di medicina, che abbandonò dopo un anno alla vista delle prime dissezioni. Il padre allora gli disse di studiare legge perché gli avrebbe garantito una dignitosa carriera per il futuro.

---

<sup>11</sup> Ivi, p. 102.

<sup>12</sup> Ivi, p. 103.

<sup>13</sup> Ivi.

E il figlio, fedele interprete dei desideri paterni, fece infatti la carriera voluta dal padre e divenne giudice di provincia anche se poi passò cancelliere alla Corte di Cassazione di Bucarest per essere in contatto con la vita culturale della capitale. Il padre però a quel punto era già morto.

Ma torniamo all'infanzia attraverso i ricordi della sorella. La fantasia di Mitică era abitata da sogni aerei, diafani, puri. La sua immaginazione visiva e uditiva lo faceva un bambino capace di captare le onde sonore che animavano il suo universo. L'amore per la musica gli permetteva di abitare, come Fuchs, un mondo popolato di melodie che avrebbero raggiunto tutti i luoghi della terra. Lo spazio infinito della notte lo affascinava con i suoi incantesimi stellari (l'insonnia e le passeggiate notturne lo accompagneranno per tutta la vita) e, con un atlante in mano, usciva di casa, e si ingegnava a riconoscere le costellazioni nel firmamento. Sognava di volare, spiccare il volo (diversamente dai suoi personaggi provvisti di "becco", costretti a rimanere piantati sulla terra). Sin da piccolo si mostrò un appassionato lettore di romanzi d'avventura e di viaggi fantastici, il suo idolo era Jules Verne.<sup>14</sup> Probabilmente il mondo di *Ventimila leghe sotto i mari*, e più in generale, l'opera dello scrittore francese, nella mente del piccolo Mitică, "corrisponde a un'esplorazione della chiusura", per dirla con Barthes, a "una sorta di cosmogonia chiusa in se stessa". "L'immagine dell'imbarcazione può essere certo il simbolo della partenza; è, più profondamente, cifra della chiusura. Il gusto della nave è sempre gioia di chiudersi perfettamente, di tenere sottomano il massimo numero di oggetti, di disporre di uno spazio assolutamente finito"<sup>15</sup> e in questo senso si comprende la passione infantile del futuro scrittore, tutto intento a completare l'assoggettamento generale della natura, per rica-

---

<sup>14</sup> Il racconto, *La partenza per l'estero*, risente della presenza fantasmatica del Nautilus. Si tratta di un viaggio testuale, in cui l'eroe anonimo tenta di intraprendere una fuga dall'esistenza e imbarcarsi su una nave che lo attende sul molo. La moglie gli impedisce questa partenza, poiché lo sospetta di aver avuto legami sentimentali con una foca e lo trattiene perciò sulla terraferma, sull'asciutto.

<sup>15</sup> Roland Barthes, *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi, 1974, p. 75.

varsi uno spazio di soddisfazione, di piacere che la realtà quotidiana poco sembrava concedergli.

Col passare del tempo, giunto all'età adulta, trasferitosi definitivamente a Bucarest, le letture furono rivolte ai poeti, tra i quali prediligeva Eminescu<sup>16</sup> e i simbolisti francesi. Ma la musica restava la passione della sua vita. Si iscrisse al conservatorio, come Fuchs, e prese lezioni di armonia e contrappunto che gli servivano per la composizione delle sue sinfonie, fino ad oggi smarrite. Secondo la sorella, Urmuz iniziò a scrivere i suoi testi subito dopo la morte del padre, cioè fra il 1908 e 1909, anche se già circolavano oralmente nei salotti letterari della capitale.<sup>17</sup> Urmuz, comunque, continuò a scrivere e a riscrivere le sue *Pagine bizzarre* fino al giorno del suicidio e questo sembra confermato dalla testimonianza di Sașa Pană che riporta nella sua edizione di Urmuz il fatto di aver visto personalmente, nella ricerca degli inediti, uno spropositato numero di stesure manoscritte molto tormentate, piene di cancellature e di varianti.<sup>18</sup> “Era felice” afferma la sorella, ma la fotografia del 1915 che lo ritrae evidenzia una malinconia profonda. I due fratelli erano morti, giovanissimi, di tisi. La Voreoreanu tende comunque a ribadire che durante la composizione delle sue prose, Urmuz era lucidissimo e che i sintomi della follia erano lontani. Sempre secondo la sorella le “fonti di ispirazione” furono:

1) La sonorità di alcune parole; 2) i nomi propri letti su alcune insegne pubblicitarie (*Algazy e Grummer, Cotadi e Dragomir*); 3) le particolarità di alcuni individui in relazione al nome e alle loro funzioni (*Fuchsiade* – Fuchs è esistito, era pianista; doppiava i film muti con la musica); 4) l'incoscienza di alcuni soggetti che, impregnati di convenzioni sociali, senza spessore psicologico, vengono tradotti sulla via capricciosa

<sup>16</sup> *Pâlnia e Stamate* può essere letto (anche) come la parodia del poema di Eminescu *Luceafărul*, la stella del mattino.

<sup>17</sup> Da qui l'idea, di Eugène Ionesco, che Tristan Tzara, all'epoca Samuel Rosenstock, poeta della rivista “Simbolul”, sia stato presente, come muto testimone, alla lettura delle *Pagine bizzarre* e abbia introdotto in seguito il metodo della scrittura urmuziana in chiave dadaista nello spazio culturale delle avanguardie europee.

<sup>18</sup> Cfr. Urmuz, *Pagini bizare*, cit., pp. 87-89.

delle loro azioni fino a diventare grotteschi e le loro azioni assurde; 5) una fonte di ispirazione fu anche la conversazione senza scopo né interesse di molti nostri simili. Gli eroi dei ritratti di Urmuz sono reali, tratti dalla vita comune, pieni di sé, cialtroni; [...] una volta simbolizzati, metaforizzati, ironizzati da Urmuz si muovono come ombre, e attraverso l'incontro di parole inaccordabili, inammissibili, non associabili, danno vita all'inimitabile humor di Urmuz. Tutto l'andamento è logico, ma le loro azioni sono alogiche, da qui nasce il grottesco, l'assurdo [...]. I testi erano stati scritti nella più assoluta lucidità per dilettere gli altri... Queste creazioni non gli hanno popolato la testa ed egli non ha tirato il grilletto sulla tempia per dar loro la vita.<sup>19</sup>

La sorella accusa l'insensibilità paterna di non aver saputo accogliere e riconoscere la vocazione artistica del figlio. Testimonia, inoltre, la grande devozione di Urmuz nei confronti della madre e di tutta la famiglia, tanto che alla morte del padre prese su di sé la responsabilità di mandare avanti l'economia familiare e di sistemare dignitosamente le sorelle con buoni matrimoni. Delle relazioni sentimentali, delle letture, dei rapporti sociali, Urmuz ha lasciato solo titoli su fogli rinvenuti sul suo corpo, dopo la morte. Sono capitoli che rimangono tuttora aperti, tracce di scrittura, enigmi che neppure una più approfondita archeologia testuale è in grado di restituire a nuova luce.<sup>20</sup>

Dalle testimonianze di questo "romanzo familiare", le cui tracce sono disseminate anche nei brevi enunciati nelle *Pagine bizzarre*, emergono alcuni aspetti che è opportuno non trascurare. La sorella dello scrittore rivela che Urmuz iniziò a mettere per iscritto le sue favole subito dopo la morte del padre, a cui seguirono le morti dei due fratelli. Se colleghiamo a ciò la testimonianza dell'archivista delle avanguardie romene, Sașa Pană, secondo cui in una cassa erano custoditi numerosi manoscritti molto tormentati, pieni di cancellature e di varianti, si può presupporre una continua trascrizione, un'ininterrotta

---

<sup>19</sup> Urmuz, *Pagini bizare*, cit., p. 105-107.

<sup>20</sup> Eccoli nella loro estrema interrogatività: "Svolgimento: 1) sentimento; 2) le qualità del popolo romeno; 3) il principio di un Dio del bene e uno del male; 4) le sofferenze delle donne e la situazione delle prostitute". Ivi, p. 49.

elaborazione di un lutto familiare, come atto di riparazione impossibile al dolore, tentativo azzardato di autoterapia nella scrittura e nella composizione musicale. Scrittura come risposta impossibile all'elaborazione del lutto: le scene di morte vissute sul fronte di guerra, il lutto del padre e dei fratelli.

Sono semplici dettagli, possibili indizi che prefigurano, forse, le motivazioni di fondo del suicidio? Oppure c'è qualcos'altro: si può pensare la scrittura di Urmuz come questione impossibile o dell'impossibile? L'esigenza scritturale è l'esigenza del fuori, dell'ignoto irriducibile al noto, dell'Altro nella sua assolutezza, della differenza nel suo infinito differire, del "disastro", direbbe Blanchot.<sup>21</sup> Tutti questi termini qualificano lo spazio letterario della scrittura e non si lasciano concettualizzare o dire da una parola che non tenga conto di questo evento. Sono termini che richiedono e designano una dimensione di rinvio e di differenza assoluti che nessun concetto nella sua determinatezza può arrestare. L'impossibilità risiede nell'intreccio e nella divergenza di questi nomi (il nome del padre di Urmuz, dei fratelli, dei suoi personaggi, di Urmuz stesso, come lo chiama anche la sorella dopo il battesimo editoriale di Arghezi), di tutti i nomi di Urmuz nel loro rinviare gli uni agli altri, senza che l'uno coincida mai con l'altro: intreccio e divergenza il cui luogo di dicibilità è una certa pratica di scrittura, pratica di scrittura che è l'esperienza di una dimensione mortale.

Scrivere a partire dalla morte del padre: questo fa traccia. È il venir meno del soggetto come individualità, come interiorità, presenza a sé o identità, si tratta dell'esperienza radicale dell'impossibile, dello sradicamento assoluto. Scrivere a partire da qui significa, forse, far affiorare qualcosa come un senso assente, accogliere la spinta dall'impossibile che non è ancora il pensiero.

Nel caso di Urmuz, come di chiunque altro, non si tratta dunque semplicemente di colpevolizzare il padre, il suo nome, quella figura

---

<sup>21</sup> Sulla questione abissale della scrittura si rinvia all'opera di Maurice Blanchot, in particolare, *La scrittura del disastro*, Milano, SE, 1990.

autoritaria che probabilmente non era stata in grado di ascoltare la vera vocazione del figlio,<sup>22</sup> bensì di seguire le indicazioni freudiane, cioè di capire e rinvenire le tracce non cancellate di un brano dell'autobiografia di Urmuz, a partire proprio dai fantasmi letterari delle *Pagine bizzarre*.

È opportuno a questo punto introdurre uno dei nodi di pensiero, estrapolato dalla letteratura psicanalitica, che ci permette di dar luce all'evento su cui ci si sta interrogando. Si tratta della nozione di "cripta", studiato da Abraham e da Torok, che è alla base degli stati patologici del lutto: "La cripta – scrive Mario Ajazzi Mancini – costituitasi per incorporazione dello Straniero nel cuore stesso dell'Io, sembra dire che l'altro abita in noi, partecipa intimamente alla costituzione di quell'esperienza che riteniamo autentica, rimanendole tuttavia estraneo, inassimilabile. Come a dire che anche l'interiorità più propria, il fòro interiore [...] è tagliato da una scissione, attraversato da una fenditura che rivela la presenza enigmatica dell'altro, la traccia della vita prima di noi, lasciandoci segnali misteriosi, criptati, di qualcosa o qualcuno di cui noi non potremo mai recuperare integralmente il senso, e che tuttavia ci chiama al compito della memoria. Di una memoria fedele che ci impegna realmente in un dialogo con l'altro, con la con-

---

<sup>22</sup> È questa l'ipotesi più accreditata dalla critica per giustificare il tragico gesto di Urmuz, anche se da qualche tempo ne è emersa un'altra che attribuisce la causa del suicidio a problemi di carattere affettivo, di amore non corrisposto, da parte di una non meglio precisata signora sulla base del ritrovamento di alcune lettere. Nonostante che la figura paterna sia tratteggiata come elemento oppositore, incarnazione del paradigma del soggetto borghese, autoritario e castrante - figura che serve ad Urmuz per dinamizzare la vicenda narrativa in chiave parodica -, e la figura femminile sia caratterizzata da un rapporto di ambivalenza, secondo la prospettiva tradizionale dell'epoca, nel suo irriducibile dualismo di amor sacro e amor profano, le *Pagine bizzarre* sul piano testuale non sembrano dare conferma a nessuna di queste interpretazioni. Per un approfondimento di questi temi si vedano di Giovanni Rotiroli, *I fantasmi dell'eros urmuziani in chiave postmoderna* in "Analele științifice ale Universității Ovidius Constanța". Secțiunea filologie, to. I 1990 [ma 1994], pp. 182-198 e *La coppia e il desiderio dell'altro: per una dialettica dei personaggi urmuziani*, in "Analele", cit., to II 1991 [ma 1995], pp. 188-198.

sapevolezza presente che ciascuno dei due potrà anche non esserci più, e che quindi ogni gesto, ogni atto, fondamentalmente ogni parola detta hanno la struttura di un lascito, di un testamento che l'uno riceve dall'altro affinché se ne serbi il ricordo, se ne assicuri la sopravvivenza".<sup>23</sup> Questa particolare partizione topica, chiamata "cripta", segue le indicazioni freudiane intorno all'elaborazione del lutto e alle strategie difensive dell'Io dinanzi alla perdita dell'oggetto d'amore. Tuttavia questa esperienza della perdita può essere tale da rendere difficile accettare la realtà dell'evento, la separazione definitiva, e allora l'oggetto viene incorporato e trattato come parte stessa dell'Io.

Le *Pagine bizzarre* così diventano un campo testuale di associazioni interne ove si mettono in azione le tracce significanti depositarie di un segreto, effetti-sintomi di un evento traumatico che si rivelano in forma di enigmatici rebus che resistono al senso. Mediante un paziente lavoro di lettura e di ascolto, è possibile mettere in rapporto il testo con il suo creatore fittizio, e quindi ritagliare uno spazio auto-biografico, il luogo cioè che sarà in grado di dar voce all'esperienza "insensata" dello scrivere. In altre parole, si tratta di percorrere a ritroso il processo medesimo di traduzione impossibile, iniziando dal testo di partenza per rendere conto del testo di arrivo, reso, quest'ultimo, irriconoscibile dallo strenuo lavoro di scrittura di Urmuz operata nel tempo.

L'impossibile testo di partenza è quello fornito dalla testimonianza della sorella di Urmuz. Lo intitoleremo *Il Nome del Padre*.<sup>24</sup> Co-

---

<sup>23</sup> M. Ajazzi Mancini, *Presentazione de "Il Verbario dell'Uomo dei Lupi"*, dattiloscritto, p. 5. Ora, con qualche lieve modifica operata dall'autore, *La psicoanalisi, un libro e l'amicizia. Note intorno alla problematica del lutto*, in "Simposio" Primavera '94, Firenze, pp. 77-78.

<sup>24</sup> *Le Nom-du-Père*, secondo la psicanalisi di Jacques Lacan, è il prodotto della metafora paterna. È l'effetto simbolico di un puro significante che regge tutta la dinamica soggettiva inscrivendo il desiderio nel registro del debito simbolico. J. Lacan, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966. "Nella società patriarcale, il figlio assume il nome del padre, e ne diviene l'erede attraverso un atto di parola che dà corpo all'enunciazione dello stesso patto simbolico che garantisce la discendenza [...]; "il bambino deve portare il nome del padre ed esserne l'erede", ovvero eleggere il proprio padre, nominan-



me già ricordato, il padre, il dottor Dimitrie Ionescu-Buzău, avendo in simpatia il modo di nominare dei contadini romeni, aveva dato al figlio il proprio nome, scambiando il nome di famiglia, da Ionescu a Dumitrescu, secondo il nome di battesimo del genitore. In questo modo il futuro scrittore ebbe il nome bizzarro di Demetru Demetrescu-Buzău, incorporando due volte il nome del padre. È possibile cogliere, a questo punto, questa strana commistione tra destino e volontà paterna nell'attività di scrittura di Urmuz che in questo senso traduce l'impossibilità di affrancamento del soggetto dall'ideale paterno. Infatti alla morte del padre, il lavoro del lutto cerca di ricomporre la ferita, ma l'unica possibilità che gli viene offerta è l'instaurazione di quell'"Inconscio artificiale", di quella "cripta" che permetterà di dar voce ai nomi dei personaggi (e quindi alle loro azioni nell'evento della traduzione e dell'ascolto) delle *Pagine bizzarre*. Il nome proprio del padre, incryptato nell'Io, risuonerebbe come un enigma, facendo affiorare quel senso nascosto, segreto, spaesante che Freud chiama *Unheimliches*.<sup>25</sup>

Il nome proprio del padre imposto al figlio rappresenta dunque la legge, l'autorità, il dovere, il debito, la responsabilità e dà accesso al soggetto "all'ordine simbolico del linguaggio". Non appena il padre viene a mancare avviene la catastrofe; il nome del padre diviene una parola cifrata, una "cripta". Attraverso di essa, il "seme" del nome del padre viene ad inserirsi come un corpo estraneo del fòro interiore del soggetto, assicurandosi eticamente la possibilità del ricordo, quella sopravvivenza all'interno di una nuova configurazione topica che diviene a sua volta espressione emblematica di un luogo abitato da un "cadavere vivente". Il compito del soggetto, a questo punto, è quello del traduttore; si tratterà quindi di tradurre il nome del padre, "di tradurlo come una firma o una sorta di nome proprio destinato ad

---

dolo [...]. M. Ajazzi Mancini, *Figlio del padre. Note per uno studio sull'eroe freudiano*, in "Paradigma", 10, 1992, p. 59.

<sup>25</sup> S. Freud, *Il perturbante*, in *Opere*, Vol. IX, Torino, Boringhieri, 1977.

assicurarne la sopravvivenza come opera”.<sup>26</sup> Seguendo questa prospettiva ci troviamo tra l'impossibilità di due testi: il testo tradotto e il testo traducete. Ma con quali modalità deve avvenire la traduzione?

Urmuz ci fornisce la sua risposta. È la forma che deve essere tradotta, una forma che deve trovare corrispondenza nell'istanza avanzata dal nome proprio del padre: il desiderio stesso della struttura che renda conto della sua stessa configurazione di natura retorica inscenata nelle *Pagine bizzarre*.

Leggiamo la nota di Urmuz al titolo di *Algazy & Grummer* che egli stesso aveva inviato al suo editore Arghezi per avere “un'impossibile conferma”.

*E fosta firmă a unui cunoscut magazin de geamantane, portmoneuri etc. din capitală, rămasă astăzi sub un singur nume. În tot cazul, ne permitem a crede că numele de Algazy sau Grummer, după imaginile ce trezesc prin muzicalitatea lor specifică – rezultat al impresiunii sonore ce produc în ureche – nu par a corespunde aspectului, dinamicii și conținutului acestor doi simpatici și distinși cetățeni așa cum îi știm noi din realitate...*

*Ne permitem a arăta mai sus cititorilor cum ar fi trebuit și cum ar fi putut să fie un Algazy sau un Grummer “in abstracto”, dacă dâșii nu ar fi fost creați de o întâmplare, o soartă care mai de loc nu ține seama dacă obiectele creațiilor ei corespund, în forma și mișcarea lor, cu numele ce li s-a hărăzit.*

*Cerem scuze d-lor Algazy & Grummer pentru observările ce ne permitem mai sus; o facem însă și din dorința de a-i servi, deșteptându-i din vreme asupra măsurilor mai nimerite de îndreptare în această privință.*

*Se pare că remediul nu ar putea fi decât unul și singur: sau să-și găsească fiecare alt nume, în adevăr adecvat realității lor personale, sau să se modifice ei înșiși, cât mai e timpul, ca formă și ca roluri, după singura estetică a numelor ce poartă, dacă vor să le mai păstreze...*

[Algazy & Grummer] è l'antica insegna di un rinomato negozio di valigie, portamonete, ecc. della capitale, che oggi porta un solo nome. In ogni caso, ci permettiamo di credere che i nomi Algazy o Grummer, per

---

<sup>26</sup> Jacques Derrida, *Psyché. Invention de l'autre*, Paris, Galilée, 1987, p. 215.

le immagini che destano con la loro specifica musicalità – risultato dell'impressione sonora che si produce nell'orecchio – non sembrano corrispondere all'aspetto, alla dinamica e al contenuto di questi due simpatici e distinti cittadini così come noi li conosciamo dalla realtà...

Ci permettiamo di mostrare più oltre ai lettori, come avrebbero dovuto o come avrebbero potuto essere un Algazy e un Grummer *in abstracto*, se essi non fossero stati creati da un caso, un evento, una sorte che non si preoccupa affatto di sapere se gli oggetti delle sue creazioni corrispondano, nella loro forma e nel loro movimento al nome che è loro destinato.

Chiediamo scusa a lor signori Algazy & Grummer per le osservazioni che ci siamo permessi precedentemente; lo facciamo tuttavia anche per desiderio di rendere loro un servizio, richiamandoli per tempo sulle misurative correttive più adatte che si potrebbero prendere a questo riguardo.

Pare che il rimedio non possa essere che uno solo: o che ognuno di loro si trovi un altro nome, veramente adeguato alla propria realtà personale, o, finché sono ancora in tempo, che si modifichino da soli per forma e per ruolo, secondo la sola estetica dei nomi che portano, sempre che li vogliano ancora mantenere...

La tesi di Urmuz è la stessa di quella contenuta nel *Cratilo* di Platone: ciascuna cosa ha un suo nome, giusto per natura, e tale giustezza vale per tutti, anche se esiste “un caso, un evento, una sorte che non si preoccupa affatto di sapere se gli oggetti delle sue creazioni corrispondano, nella loro forma e nel loro movimento al nome che è loro destinato”. Il problema del *Cratilo* è di ordine epistemologico improntato sulla conoscibilità dell'essere. Si cerca di verificare attraverso lo studio dell'etimologia dei nomi, l'adeguatezza degli enti alla verità. Il problema di *Algazy & Grummer* è di ordine etico, non solo estetico e conoscitivo. Urmuz si rende conto che i nomi in realtà non rivelano l'essenza delle cose, allora ricorre al metodo delle xenonimie: tutti i personaggi delle *Pagine bizzarre* hanno un nome straniero. La “realtà” viene dunque a trasformarsi nel reale secondo le nuove condizioni create dall'immaginario debordante dei nomi. Ma di quale “realtà” sono depositari i nomi dei personaggi di Urmuz? Quali e quanti significati vengono veicolati dal significante della xenonimia? E *Algazy & Grummer* a quale verità misteriosa fanno cenno?

## II. Algazy e Grummer

*Algazy & Grummer.*

*Algazy este un bătrân simpatic, știrb, zâmbitor și cu barba rasă și mătăsoasă, frumos așezată pe un grătar înșurupat sub bărbie și împrejmuit cu sârmă ghimpată...*

*Algazy nu vorbește nici o limbă europeană... Dacă însă îl aștepți în zori de zi, în faptul dimineții, și îi zici: "Bună ziua, Algazy!" insistând mai mult pe sunetul z, Algazy zâmbeste, iar spre a-și manifesta gratitudinea, bagă mâna în buzunar și trage de capătul unei sfori, făcând să-i tresalte de bucuria barba un sfert de oră... Deșurupat, grătarul îi servea să rezolve o-rice probleme mai grele, referitoare la curățirea și liniștea casei...*

*Algazy nu ia mită... O singură dată s-a pretat la asemenea faptă, când era copist la Casa bisericii; dar nu a luat atunci bani, ci numai câteva cioburi de strachinii, din dorința de a face dotă unor surori ale sale sărace, cari trebuiau să se mărite toate a doua zi...*

*Cea mai mare plăcere a lui Algazy - în afară de obișnuitele-i ocupații la prăvălie - este să se înhame de bunăvoie la o roabă și urmat cam doi metri de coasociatul său Grummer - să alerge, în goana mare, prin praf și arșița soarelui, străbătînd comunele rurale, în scopul unic de a aduna cîrpe vechi, tinichele de undelemn găurite și în special arșice, pe cari apoi le mănîncă împreună, după miezul nopții, în tăcerea cea mai sinistă...*

*Grummer are și un cioc de lemn aromatic...*

*Fire închisă și temperament bilios, stă toata ziuă lungit sub tejghea, cu ciocul vîrât printr-o gaură sub podea...*

*Cum intri la ei în magazin, un miros delicios îți gădilă nările... Ești întâmpinat la scară de un băiat cinstit, care, pe cap, în loc de păr, are fire de arnici verde; apoi ești salutat cu multa amabilitate de Algazy și poftit să stai jos pe un taburel.*

*Grummer stă și pîndește... Perfid, cu privirea piezișă, scoțînd mai întîi numai ciocul, pe care ostentativ îl prelinge în sus și în jos pe un jgheab anume făcut la muchea tejghelei, apare la urmă în întregime... Face prin tot felul de manopere pe Algazy să părăsească localul, apoi, insinuant, te atrage pe nesimțite în tot soiul de discuții - mai ales de sport și literatură - până ce, când îi vine bine, te plesnește de două ori cu ciocul peste burtă, de te face să alergi afară în strada, urlînd de durere.*

*Algazy, care are mai totdeauna neplăceri și discuții cu clienții, din cauza acestui procedeu nepermis al lui Grummer, iese în goană după tine, te poștește înapoi și, spre a-ți lua meritata satisfacție, îți dă dreptul - dacă ai cumpărat un obiect mai scump ca 15 bani - să... miroși puțin cio-*

cul lui Grummer și, dacă vrei, să-l strângi cât de tare de o bășică cenușie de cauciuc, pe care o are înșurupată la spate, puțin deasupra feselor ceea ce îl face să sară prin magazin fără să miște din genunchi, scofând și sunete nearticulate...

Într-una din zile, Grummer, fără a anunța pe Algazy, luă roaba și porni singur în căutare de cârpe și arșice, dar la înapoiere, găsind din întâmplare și câteva resturi de poeme, se prefăcu bolnav și, sub plapomă, le mănca singur pe furiș... Algazy, simțind, intră după el acolo cu intenția sinceră de a-i face numai o ușoară morală, dar cu groază observă în stomacul lui Grummer că tot ce rămăsese bun în literatură fusese consumat și digerat.

Lipsit astfel pe viitor de orice hrană a lui mai aleasă, Algazy, drept compensație, mănca toată bașică lui Grummer, în timp ce acesta dormea...

Dezesperat, a doua zi, Grummer - rămas fără bașică singur pe lume - luă pe bătrân în cioc și, după apusul soarelui, îl urca cu furie pe vârful unui munte înalt... O luptă uriașă se încinse acolo între ei și ținu toată noaptea, până când, inspre ziua, Grummer, învins, se oferă se restituie toată literatură înghițită.

El o vomită în mâinile lui Algazy... Dar bătrânul, în pântecul căruia fermenții bășicii înghițite începuse să trezească fiorii literaturii viitorului, găsi că tot ce i se oferă este prea puțin și învechit...

Înfometați și nefiind în stare să găsească prin intunec hrana ideală de care amândoi aveau atâta nevoie, reluară atunci lupta cu puteri îndoite și, sub pretext că se gustă numai pentru a se complecta și cunoaște mai bine, începură să se muște cu furie mereu crescândă, pînă ce, consumându-se treptat unul pe altul, ajunseră ambii la ultimul os... Algazy termină mai întâi...

#### EPILOG

A doua zi, la poalele muntelui, trecătorii putură vedea într-un șanț, aruncate de ploaie, un grătar cu sârmă ghimpată și un mirositor plisc de lemn... Autoritățile fură anunțate, dar mai înainte ca ele să fi sosit la fața locului, una din soțiile lui Algazy, care avea forma de mătură, apară pe neașteptate și... dând de două-trei ori, în dreapta și în stînga, mătură tot ce găsi, la gunoi...

#### Algazy e Grummer

Algazy è un vegliardo simpatico, sdentato, sorridente, ha anche una barba curata e setacea, bellamente disposta su una gratella avvitata sotto il mento e ricinta di filo spinato...

Algazy non parla alcuna lingua europea... Se però lo aspetti alle luci dell'alba, di primo mattino, e gli dici "Buon dì, Algazy!", insistendo soprattutto sul suono z, Algazy sorride, e per manifestare la sua gratitudine, in-

fila la mano in tasca e tira un cordino che fa sussultare di felicità la barba per un quarto d'ora... Una volta svitata, la gratella gli serve per risolvere ogni più difficile problema, attinente la pulizia e la quiete della casa...

Algazy non accetta compensi illeciti... Solo in un'occasione si prestò ad una simile azione, quand'era copista alla Casa religiosa; ma allora non aveva preso denaro, bensì soltanto alcuni cocci di ciotole, spinto dal desiderio di far la dote a certe sue sorelle povere, che avrebbero dovuto tutte sposarsi il giorno dopo...

Il più grande piacere di Algazy - oltre alle consuete occupazioni di bottega - è quello di attaccarsi di sua propria volontà, seguito a poco meno di due metri dal suo socio Grummer, a una carriola, di correre, di gran carriera, nella polvere e sotto l'arsura del sole, traversando i comuni rurali, all'unico scopo di raccogliere stracci vecchi, latte d'olio vegetale forate e in modo speciale aliossi, che in seguito, dopo la mezzanotte, mangiano insieme nel silenzio più sinistro...

Grummer ha anche un becco di legno aromatico...

Di indole chiusa e di temperamento bilioso, sta tutto il giorno sotto il banco, allungato, con il becco ficcato in un buco sotto il pavimento...

Come entri da loro nel negozio, un odore delizioso ti solletica le narici... Sei accolto sulla scala da un ragazzo a modo, che, sulla testa, al posto dei capelli, ha dei fili da ricamo verdi; poi vieni salutato molto amabilmente da Algazy e pregato di accomodarti su uno sgabello.

Grummer è là, sta in agguato... Perfido, dallo sguardo bieco, tira fuori prima solo il becco, che scivolando con ostentazione fa gocciolare su e giù su una specie di trogolo costruito sul bordo del bancone, e poi appare, finalmente, in tutta la sua intrezza... Si adopera in ogni sorta di manovre per costringere Algazy a lasciare il locale, poi, insinuante, ti attira inaspettatamente nelle più svariate discussioni - in genere riguardano soprattutto lo sport e la letteratura - finché, quando gli sei venuto a tiro, ti colpisce due volte sul ventre col becco, così duramente, da farti scappare fuori sulla strada, urlando di dolore.

A causa di questo procedimento illegale di Grummer, Algazy, che ha quasi sempre dispiaceri e discussioni con i clienti, ti corre dietro pregandoti di rientrare per prenderti la meritata soddisfazione, e ti dà il diritto - se hai comprato un oggetto più caro di 15 soldi - di... annusare per un po' il becco di Grummer e, se hai la voglia, di stringergli il più forte possibile una vescica grigia di caucciù, che porta avvitata sulla schiena, poco sopra le natiche, il che lo induce a saltare per il negozio senza muovere le ginocchia ed emettere anche suoni inarticolati...

Un giorno Grummer, senza avvertire Algazy, prese la carriola e partì alla solitaria ricerca di stracci e aliossi, tuttavia al ritorno, avendo trovato

casualmente anche taluni resti i poemi, si finse malato e, sotto la coperta, si mise furtivamente a mangiarli da solo...Algazy, presentando qualcosa, entrò lì dietro di lui col sincero proposito di fargli soltanto una blanda morale, ma orripilato notò nello stomaco di Grummer che tutto ciò che era rimasto di buono in letteratura era stato consumato e digerito.

Privato così per l'avvenire di ogni suo eletto nutrimento, Algazy, come giusta compensazione, divorò tutta la vescica di Grummer, mentre questi dormiva...

Disperato, il giorno seguente, Grummer – rimasto senza vescica, solo al mondo – afferrò il vecchio con il becco e, dopo il tramonto del sole, lo issò furiosamente sulla vetta di un'alta montagna... lassù, si accese tra loro una titanica lotta che durò per tutta la notte fin quando le luci dell'alba non videro Grummer sconfitto. Solo allora egli si offrì di restituire tutta la letteratura ingurgitata.

Egli la vomitò sulle mani di Algazy... Ma il vecchio, nel cui ventre i fermenti della vescica ingoiata avevano iniziato a destare i brividi della letteratura del futuro, trovò che tutto ciò che gli veniva offerto era troppo poco e alquanto invecchiato...

Affamati e non in grado di trovare nel buio delle tenebre il nutrimento ideale di cui entrambi avevano bisogno, ripresero allora la lotta con forze raddoppiate e, col pretesto di assaggiarsi solo per completarsi e conoscersi meglio, cominciarono a mordersi con furia sempre crescente, finché, consumandosi l'un l'altro, arrivarono tutti e due all'ultimo osso. Algazy fu il primo a finire...

#### Epilogo

Il giorno seguente, alle falde della montagna, i passanti ebbero modo di vedere in una cunetta, sospinti dalla pioggia, una gratella con filo spinato e un odoroso becco di legno... Le Autorità furono avvertite ma, prima che giungessero sul luogo, una delle mogli di Algazy, che aveva forma di scopa, comparve inaspettatamente e ... con due o tre colpi a destra e a sinistra scopando tutto quel che trovò, li depose nella spazzatura...

A partire dalle indicazioni della *Nota* iniziamo ad interrogarci sulla particolare lingua dei nomi di Urmuz. Una lingua che si mostra sotto forma di enigmi e indovinelli, rebus da decifrare. Urmuz richiede contrattualmente la partecipazione attiva del lettore, un lettore ideale, che sta al gioco, ovvero un lettore che prende sul serio ciò che l'autore scrive. Algazy è un vecchio simpatico, sdentato, sorridente con la barba curata e setacea. Se ci soffermiamo sui particolari della descrizione del personag-

gio, costatiamo che questa barba è bellamente disposta su una gratella avvitata sotto il mento e recinta di filo spinato. Quest'ultima precisazione implica un aspetto reificante, oggettuale, straniente. Se investighiamo l'enigma del nome di Algazy come facevano i surrealisti romeni, ovvero attraverso il "delirio di interpretazione", possiamo rilevare che Algazy è esistito storicamente. Israel Algazy era un rabbino che nel 1756 era succeduto a Isaac Rapaport, che, guarda caso, è un nome che si incontra nei *Cronisti* di Urmuz. Ma se si intende la sequenza narrativa "Algazy ha anche una barba curata e setacea, bellamente disposta su una gratella avvitata sotto il mento e ricinta di filo spinato" sul piano allusivo e figurale, essa sembra richiamare, nella metonimia, anche le barbe geometricamente disposte delle figure miniate dei filosofi-teologi mussulmani. Il testo non sembra smentire i due orientamenti del nome: "Algazy non parla nessuna lingua europea..."

Urmuz fornisce al lettore pochi elementi indiziari per un'inequivocabile identificazione del personaggio. Nel caso di Algazy, in quanto sistema testuale complesso, interagiscono sottoinsiemi inerenti ai livelli tematici, simbolici, ideologici della cultura. Lo schema comunicativo della narrazione è affidato a un mezzo espressivo che si dà attraverso quegli enti puramente negativi e differenziali di una lingua che sono di natura non "semantica". Infatti, se continuiamo la lettura in romeno, osserviamo che il narratore manipola il materiale dato spostando l'attenzione del lettore dal piano visivo a quello acustico delle immagini: *Dacă însă îl aștepți în zori de zi, în faptul dimineții, și îi zici: "Bună ziua, Algazy!" insistând mai mult pe sunetul z, Algazy zâmbește* (Algazy non parla alcuna lingua europea... Se però lo aspetti alle luci dell'alba, di primo mattino, e gli dici "Buon dì, Algazy!", insistendo soprattutto sul suono z, Algazy sorride). La qualità fonica impressa sulle parole sembra indicare nel fonema *z* reiterato una marca allitterativa del testo.<sup>27</sup> Gene-

---

<sup>27</sup> Nel 1943 Eugen Ionescu riprenderà in *Englezește fără profesor* questa sonorità urmuziana della *zzz* riproponendola nella battuta della Signora Martin: D-na MARTIN: *Bazdrag, bâzâg, buzești!* "Bâz" è una voce che imita il ronzio degli insetti. Ionescu offre anche un gioco di parola con i nomi di città romene, *buzești*, alludendo



ralmente questo tipo di procedimento è riservato più alla poesia che non alla prosa, ma ciò non deve trarre in inganno. Il narratore ha allestito un “messaggio speciale” segnalando nel nome di Algazy un luogo criptico che resiste alla significazione e che pretende di essere interrogato.<sup>28</sup>

Proviamo allora a interrogare ancora quel nome. Considerando il contesto della narrazione, si è indotti a credere che nel nome di Algazy sia incluso anche il nome del teologo, mistico, filosofo e giurista musulmano Al Gazzali, che presso gli scolastici latini veniva denominato come Algazel. Algazy dunque come Algazel / Al Gazzali. La sua fama si deve al fatto di aver elaborato una metafisica della luce, nettamente orientata al sufismo. Nell’opera *Ihya’ ulum al-din* (Restaurazione delle scienze religiose), il mistico islamico professa una sorta di scetticismo filosofico, di cui intende far beneficiare la religione.<sup>29</sup> Il richiamo di Algazy a Algazel è vertiginoso. Probabilmente Urmuz era molto sensibile a tematiche di natura soteriologica - come testimoniano i frammenti di scrittura consegnati a fogli volanti che sono stati rinvenuti sul suo corpo dopo la tragica morte - ma il riferimento a al Gazzali non dice niente di più di quanto non sia scritto nel testo. Algazy resiste nel segreto del suo nome a qualsiasi tipo di identificazione certa. Siamo rimasti imbrigliati anche noi nella “gratella” significante che “gli serve per risolvere” il “più difficile problema”: la condizione di lettura del testo. Il nome quindi è allo stesso tempo leggibile e illeggibile. Si tratta con Urmuz di accettare questo gioco che svia qualsiasi pretesa univoca di lettura sul piano oggettivo dei contenuti. La forma del nome è senza fondo. Di qui il mistero, l’enigma del nome.

A complicare la questione del nome di Algazy compare nel testo, creando non pochi equivoci e malintesi, *Casa bisericii*: “Algazy non accetta compensi illeciti... Solo in un’occasione si prestò ad una simile a-

---

così a Urmuz il cui nome era, come si sa, Demetrescu (Ionescu)-Buzău. E. Ionescu, *Englezește fără profesor*, in *Eu*, Cluj. Ed. Echinox, 1990, p. 221.

<sup>28</sup> Sui “messaggi speciali” in letteratura si veda di Stefano Agosti, *Il testo poetico. Teoria e pratiche di analisi*, Milano, Rizzoli, 1972 e *Critica della testualità. Strutture e articolazioni del senso nell’opera letteraria*, Bologna, Il Mulino, 1994.

<sup>29</sup> Marijan Molé, *I mistici mussulmani*, Milano, Adelphi, 1992, p. 110.

zione, quand'era copista alla Casa religiosa; ma allora non aveva preso denaro, bensì soltanto alcuni cocci di ciotole, spinto dal desiderio di far la dote a certe sue sorelle povere, che avrebbero dovuto tutte sposarsi il giorno dopo..." L'ambiguità dell'impiego delle maiuscole (Teatro, Conservatori, Grandi Potenze, ecc.) nelle *Pagine bizzarre* consente a Urmuz di creare doppi sensi. *Casa bisericii* può essere la casa conventuale, ma nell'omofonia anche la Cassa della chiesa. Forse è un'allusione ironica alla biografia di Arghezi (nel gioco con la sonorità di Algazy), primo editore di Urmuz, che per un certo periodo della sua vita, fu diacono nella Chiesa metropolitana di Bucarest. Il lavoro di copista, che Arghezi aveva svolto in quel luogo, lo accomuna, poi, nella cifra del segreto, a quello di cancelliere di Urmuz. Invece, il riferimento alle sorelle povere che si dovevano sposare appartiene esclusivamente alla storia personale di D. Demetrescu-Buzău, che dopo la morte del padre dovette prendere in mano le redini della famiglia essendo il primogenito.

Ma prima di continuare ad analizzare il racconto di *Algazy e Grummer*, che apparirà postumo nel 1928 sulla rivista "Bilele de papagal", ripercorriamo le fasi salienti dell'amicizia di Urmuz con Arghezi, attraverso l'accurato lavoro di Nicolae Balotă.<sup>30</sup> Il poeta Tudor Arghezi, subito dopo la prima guerra mondiale, era il capo redattore della rivista "Cugetul românesc" e probabilmente conosceva già la produzione urmuziana, che, prima del conflitto mondiale, circolava oralmente nei caffè letterari della capitale. A quando risalga l'amicizia di Arghezi con Urmuz non è dato saperlo con precisione, ma in una lettera dell'11 gennaio 1922, indirizzata all'"amato signore Demetrescu-Buzău", Arghezi menziona i nomi dei collaboratori "seri" della rivista per togliere gli ultimi "scrupoli" morali di Urmuz che, secondo Arghezi, non "sarebbero solo di ordine professionale". Evidentemente si trattava di reticenze da parte del cancelliere della Corte di Cassazione, il quale ricorreva a ogni sorta di sotterfugi per evitare lo scandalo di essere riconosciuto e quindi giudicato come l'autore di "buffonerie" paraletterarie. Il poeta Arghezi, molto intelligentemente e con sottile

---

<sup>30</sup> N. Balotă, *Urmuz*, cit., pp. 23-28.

ironia, cerca allora di convincere l'autore, elencandogli i nomi dei collaboratori che appariranno sull'ultimo numero della rivista. Gli scrive: "Cugetul românesc [...] esce con la collaborazione di tutti i professori universitari, il che non significa anche con il concorso di tutti gli scrittori; tra quel numero esiguo che collaborerà, ho scelto innanzitutto te. O forse è solo il prestigio dell'università che ti ha sbalordito?".<sup>31</sup> E dopo aver "minimizzato tutte le tue eresie e dissolto gli ultimi timori - continua a scrivere il poeta - rimpiango solo una cosa, che ho bisogno di addurti tali motivazioni per convincerti a non temere la mia vicinanza nella rivista".<sup>32</sup>

Arghezi si mostra fine conoscitore dello spirito umano e coglie la realtà del desiderio dietro i segni di tutte le "scuse" addotte da Urmuz. Ecco le parole fatali che hanno fatto forse breccia nel suo animo: "Voglio riservarmi il piacere di pubblicarti per primo e ti predico in questa tua nuova e inaspettata carriera successi che contribuiranno ad accrescere i tuoi vantaggi nella funzione di magistrato. Solo la politica potrebbe intaccarti, ma la rivista non fa politica".<sup>33</sup> E dopo averlo sollecitato a "scegliersi uno pseudonimo" e a "mandare i pezzi senza ritardo", nel *post scriptum* riconosce definitivamente a Urmuz lo statuto professionale di scrittore: "Ogni collaborazione viene pagata".<sup>34</sup> In questo senso potremmo *a posteriori* capire perché in *Algazy și Grummer*, si accenna al fatto che Algazy non prende compensi illeciti, cioè non prende dagli scrittori emergenti i soldi per farli pubblicare. Da quanto sappiamo però, Arghezi dovette sudare sette camicie per imporre al gruppo redazionale *Pâlnia și Stamate* e *Ismail și Turnavitu*, ma forse questo sforzo non è risultato vano. Merita riprodurre per intero l'unica lettera autografa di Urmuz in risposta a quella di Arghezi, dalla quale si potrà capire meglio lo stato d'animo e il timore di uno

---

<sup>31</sup> La lettera di Tudor Arghezi spedita a D. Demetrescu-Buzău è contenuta in Urmuz, *Pagini bizare*, cit., p. 60.

<sup>32</sup> Ivi.

<sup>33</sup> Ivi, p. 61.

<sup>34</sup> Ivi.

scrittore-lettore che si dimostra cosciente di oltrepassare l'orizzonte d'attesa dello spazio culturale romeno dell'epoca.

*Scumpe domnule Arghezi,*

*Îmi vei da voie să-ți prezint, aci alăturat, pe d-nii Algazy & Grummer, doi simpatici negustori de geamantane, din Stradă Doamnei.*

*Dacă crezi că - pentru binele și folosul obștesc - a sosit momentul că ei să fie scoși, în sfârșit, din misterul în care erau ținuți până acum, le voi aduce și lor cazul la cunoștință, trimitându-le câte un număr din revistă.*

*Nota explicativă, dacă o socotești de prisos, poate fi suprimată. În caz dacă d-ta crezi că e locul la publicarea lui Algazy, poate ca ar fi ni merit să se puna d-asupra titlului, ca antet, cu litere mai mari "Pagini bizare".*

*Fie că va apare chiar în numărul viitor, sau mai târziu, la toamnă, când se va relua activitatea revistei, îmi voi permite să repet și acum rugămintea mea de a nu refuza un articol introductiv, dacă crezi că este momentul acum.*

*Îl cred neapărat necesar și pentru o mai bună orientare a cititorului în materie, iar pentru mine personal va fi o mare mulțumire sufletească, având prin această dovadă că mă bucur în fața d-tale de aceleași sentimente ca altădată.*

*Al d-tale cu toată stima și cele mai alese sentimente.*

*30 mai 1922 D. Demetrescu-Buzău*

Caro signor Arghezi,

Mi darai il permesso di presentarti, qui allegato, i signori Algazy & Grummer, due simpatici venditori di valigie, della via Doamnei.

Se credi che - per il bene e il vantaggio comune - sia giunto il momento che essi vengano tirati fuori, finalmente, dal mistero in cui erano trattenuti fino ad ora, porterò il loro caso a conoscenza, inviando loro qualche numero della rivista.

La nota esplicativa, se la consideri superflua, può essere soppressa. Nel caso tu creda che vi sia un posto per la pubblicazione di Algazy, forse sarebbe opportuno inserire sul titolo, come testata, in lettere più grandi "Pagine bizzarre".

Oppure se apparirà nel numero seguente, o al più tardi, in autunno, quando riprenderà l'attività della rivista, mi permetterai di ripeterti, ed è una preghiera, di non rifiutarmi un articolo introduttivo se credi che ora ne sia il momento.

Lo credo indubbiamente necessario e per un migliore orientamento del lettore sull'argomento, e per me personalmente sarà una grande gratitudine spirituale, avendo, attraverso questa testimonianza, l'opportunità di rallegrarmi con te sui medesimi sentimenti di un tempo. Con tutta la stima e i più sinceri sentimenti

30 maggio 1922 D. Demetrescu-Buzău.

Sempre nel contesto dei preparativi del debutto editoriale, Arghezi dice che "Urmuz tanto più desiderava essere pubblicato, quanto più era atterrito dalla pubblicità", racconta inoltre che l'autore "ha vissuto una settimana atroce durante la pubblicazione", non era mai sicuro delle virgole e delle parole più o meno appropriate da impiegare per la stesura definitiva delle sue prose. Urmuz aveva dunque scrupoli quasi maniacali che non solo mostrano in lui un atto di eccessiva riflessività nel processo compositivo, ma che lo portano molto lontano rispetto alla "scrittura automatica" degli avanguardisti romeni.

Ma torniamo alla lettera spedita ad Arghezi. Oltre a evocare l'aspetto misterioso di Algazy, Urmuz desidera inserire sul titolo, come testata, in caratteri più grandi la dizione *Pagine bizzarre*. Un titolo che evoca il racconto di E.A. Poe, tradotto da Baudelaire col titolo *L'ange du bizarre*, in cui appare un'improbabile creatura d'incubo, antenata del rocchetto *Odradek* di Kafka, e dei personaggi grotteschi di Urmuz, il cui corpo è costituito da utensili tenuti insieme in maniera vagamente antropomorfa (una botticella di vino, due bottiglie, un imbuto, una specie di tabacchiera, due barili) e che si presenta nella narrazione come "il genio che presiede ai contrattempi e agli incidenti bizzarri dell'umanità". Una creatura incredibilmente simile ai personaggi-oggetti, dalla fisionomia arcimboldesca, protagonisti di queste "Pagine bizzarre" dell'inventario urmuziano, i quali provocano un effetto inquietante sul lettore e ricordano da vicino l'*Unheimliches* di memoria freudiana.

Il passaggio più emotivamente significativo della lettera è la "preghiera" di Urmuz, di un "articolo introduttivo", che avrebbe dovuto scrivere Arghezi e di cui non si ha notizia. I toni dell'autore sono molto sofferti, mostrano quasi il timore di essere incompreso da un pub-

blico non ancora pronto, non ancora preparato ad accogliere il progressivo scardinamento dei segni e dei luoghi tradizionali della letteratura. Scrive Urmuz nella lettera: “Lo credo indubbiamente necessario e per un migliore orientamento del lettore in materia, e per me personalmente sarà una grande gratitudine spirituale, avendo attraverso questa testimonianza l’opportunità di rallegrarmi con te con i medesimi sentimenti d’un tempo”. Anche se la sintassi della lettera è molto sofferta, Urmuz dice in questa proposizione tantissime cose: pensa alla sensibilità del lettore e al giudizio che potrà esprimere leggendo *Algazy & Grummer*; sottolinea la possibilità di trovare in Arghezi un *génie fraternel*, un qualcuno che accolga la sua domanda di riconoscimento; infine, nel segno della “gratitudine spirituale”, formula la richiesta di avere un segno tangibile di tale “riconoscimento” al di là della pubblicazione, cioè “un articolo introduttivo” di Arghezi, il quale in forma di parola, nella dialettica infinita del desiderio, avrebbe avuto, in un certo qual modo, la possibilità di colmare, per un piccolo tratto, l’abissale vuoto di “un’esistenza banale e allucinante” come ebbe modo di dire Geo Bogza.<sup>35</sup>

Arghezi non rispose per iscritto al suo appello né scrisse la tanto agognata prefazione. Forse non ebbe orecchi per accogliere la sua domanda, oppure volle frustrare quest’aspettativa per spingerlo a prendersi la responsabilità del suo atto. Non lo sappiamo con certezza. Ma forse Arghezi fu uno di quei pochi amici in grado di capirlo. Riuscì a pubblicarlo, segnalò l’aspetto “eretico” del suo fare letterario e lo battezzò di nuovo conferendogli il nome enigmatico di URMUZ. È un gesto simbolico, questo, che non è affatto trascurabile se teniamo presente che il padre di Urmuz, aveva conferito al figlio il proprio nome di Demetru.

Ritorniamo ora a leggere direttamente *Algazy și Grummer*. Vediamo lo strano dispositivo di recupero e di procacciamento del cibo, del “nutrimento spirituale”, attuato da Algazy e dal suo “socio” Grummer alla piena luce del sole:

---

<sup>35</sup> G. Bogza, *Biografie*, in Urmuz, *Pagini bizare*, cit., p. 90.

Il più grande piacere di Algazy - oltre alle consuete occupazioni di bottega - è quello di attaccarsi di sua propria volontà, seguito a poco meno di due metri dal suo socio Grummer, a una carriola, di correre, di gran carriera, nella polvere e sotto l'arsura del sole, traversando i comuni rurali, all'unico scopo di raccogliere stracci vecchi, taniche d'olio vegetale bucate e, in modo speciale, aliossi, che in seguito, dopo la mezzanotte, mangiano insieme nel silenzio più sinistro...

Dunque, durante il giorno, sotto il "sole" battente, i due personaggi urmuziani, che già preannunciano quelli di Beckett, compiono un viaggio testuale per reperire "stracci vecchi", "latte d'olio forate", e soprattutto "aliossi". Considerando la loro specifica funzionalità, essi hanno probabilmente delle connotazioni rituali, misteriosofiche, esoteriche. Ricoprono il ruolo di indizio, sintomo di qualcosa di magico. Come comprendere altrimenti l'importanza che questi resti materiali racchiudono agli occhi dei protagonisti? "Gli stracci vecchi" potrebbero essere, visto il contesto simbolico-allusivo, delle antiche bende funebri che avvolgevano i morti, prima di affrontare il grande viaggio sul carro traghettatore delle anime dei defunti. Le "latte d'olio forate" riguardano più il loro contenuto che non l'involucro; un possibile riferimento è quello dell'unzione dei morti, e "l'olio pregiato" sui capelli di Dragomir (nel racconto *Cotadi e Dragomir*) potrebbe confermare questa ipotesi ("sufficiente olio per mantenere il lume acceso secondo la consuetudine cristiana"). "In modo speciale", recita il testo, ricercano "aliossi": gli aliossi designano gli ossi dei talloni delle capre che spesso servivano ai bambini per giocare a quello che diventerà il gioco dei dadi, l'astragalo. "Un coup de dés n'abolira jamais le hazard", scrive Mallarmé: l'astragalo, il gioco dei dadi è strettamente legato all'idea del destino, dell'azzardo (*az-zahhr*, dall'arabo) ed è quindi una guida materiale che lo spirito utilizza anche per vaticinare il futuro mediante dei segni, oppure, più semplicemente, in direzione platonica, per viaggiare sul "carro del tempo" di Hermes-Theuth. Non dimentichiamo che Hermes, nel *Fedro*, oltre a essere la guida dei morti e l'inventore della scrittura, è non solo il protettore dei commercianti come *Algazy & Grummer*, ma anche l'inventore del gioco dei dadi. E, a conferma di ciò, sempre nel *Fedro*, Theuth viene raffigura-

to sulla terra dall'Ibis, la sua incarnazione nel mondo dei mortali. La densità degli enunciati testuali permette al narratore di inscenare un gioco di allusioni impercorribili ed estremamente complesse, che tendono a sviare qualsiasi possibilità univoca di lettura. È questo il segreto custodito gelosamente dalla xenonimia dei personaggi di Urmuz?

Passiamo ora a Grummer, il "socio" di Algazy, interrogandoci sull'enigma che si cela dietro il suo nome:

Grummer ha anche un becco di legno aromatico... Di indole chiusa e di temperamento bilioso, sta tutto il giorno sotto il banco, allungato, con il becco ficcato in un buco sotto il pavimento... Come entri da loro nel negozio, un odore delizioso ti solletica le narici... Sei accolto sulla scala da un ragazzo a modo, che, sulla testa, al posto dei capelli, ha dei fili da ricamo verdi; poi vieni salutato molto amabilmente da Algazy e pregato di accomodarti su uno sgabello. Grummer è là, sta in agguato... Perfido, dallo sguardo bieco, tira fuori prima solo il becco, che scivolando con ostentazione fa gocciolare su e giù su una specie di trogolo costruito sul bordo del bancone, e poi appare, finalmente, in tutta la sua interezza... Si adopera in ogni sorta di manovre per costringere Algazy a lasciare il locale, poi, insinuante, ti attira inaspettatamente nelle più svariate discussioni – in genere riguardano soprattutto lo sport e la letteratura – finché, quando gli sei venuto a tiro, ti colpisce due volte sul ventre col becco, così duramente, da farti scappare fuori sulla strada, urlando di dolore. A causa di questo procedimento illegale di Grummer, Algazy, che ha quasi sempre dispiaceri e discussioni con i clienti, ti corre dietro pregandoti di rientrare per prenderti la meritata soddisfazione, e ti dà il diritto – se hai comprato un oggetto più caro di 15 soldi – di... annusare per un po' il becco di Grummer e, se hai la voglia, di stringergli il più forte possibile una vescica grigia di caucciù, che porta avvitata sulla schiena, poco sopra le natiche, il che lo induce a saltare per il negozio senza muovere le ginocchia ed emettere anche suoni inarticolati...

Come seppe intuire Paul Celan – in uno straordinario documento (una cartolina postale spedita a Nina Cassian) appartenente alla grande "stagione dei giochi di parola" a Bucarest – Grummer rappresenta il nucleo della disseminazione significativa dei "messaggi speciali" di Urmuz, è l'effetto entropico, in chiave allegorica, del senso che presiede alla figurazione gerarchica dei significati trascendentali: le rime della xenonimia germanica costituiscono *letteralmente* il tessuto materiale della narrazio-



ne. Cerchiamo di chiarire quanto appena affermato, soffermandoci sui dettagli del testo. “Grummer ha anche un becco di legno aromatico” cioè appartiene alla serie urmuziana dei personaggi composti eterocliticamente di attributi che sono da riferirsi a volatili sotto l’ombra dell’archetipo culturale dell’Ibis. Grummer ha le stesse caratteristiche di Emil Gayk e del protagonista anonimo di *La partenza per l'estero*. Rappresenta la bellicosità, la lotta, il continuo becchettamento che spesso assume dimensioni erotiche, oscene e mortali. Ma ciò che queste creature hanno di particolare, in Urmuz, è che spesso allegorizzano il processo della scrittura, allineandosi perciò all’Ibis, l’uccello prediletto di Hermes che nella tradizione culturale è decaduto a simbolo negativo.

Il nome Grummer, inoltre, rievoca una memoria germanica. Ce ne rendiamo conto non appena si entra in questo speciale negozio in cui si è colti da un piacevole profumo: ci viene incontro - verso di noi lettori - un “ragazzo a modo (*ein grüner Junge*), che sul capo, al posto dei capelli, ha dei fili di ricamo verdi” che non sono altro che la traduzione materiale del nome proprio di Grummer nella rima germanica *grün* (verde). E il gioco di rinvii al significante grafico non finisce qui. Sappiamo che Grummer è di “indole chiusa, temperamento bilioso”, quindi è *grimm*: truce, feroce, rabbioso; è curvo, torto, guarda di sbieco, dunque *krumm*; e inoltre è “insinuante”, perché attira gli interlocutori, i “clienti del negozio” (e anche il lettore) alle “più svariate discussioni” sullo “sport e la letteratura”, in conformità alle sue origini e attribuzioni culturali decadute. Facilmente si arrabbia (*grimmen*), batte col becco sul ventre del cliente, recandogli forti dolori addominali (*Grimmen*). Tuttavia anch’esso viene umiliato (*krummen*) attraverso la compressione della vescica grigia (*Grau*) di gomma (*Gummi*), “il che lo induce a saltare per il negozio”, - in questa rinnovata “Farmacia di Platone” - ed “emettere suoni inarticolati”, disseminati dalla continua corsa dei significanti, preda della vertigine testuale del nome proprio Grummer, delle sue “rime” tedesche incryptate nella lingua romena.

Quello che segue si conosce già, a parte l’*Epilogo*. Anticipiamo la fine. La parte centrale del racconto sarà commentata più avanti: “Il giorno seguente, alle falde della montagna, i passanti [forse lettori] ebbero modo di vedere in una cunetta, sospinti dalla pioggia [dei si-

gnificanti scritturali], una gratella con filo spinato [griglia significativa del nome di Algazy / Algazel, specchio delle allodole per il lettore, forse “grata di parole” nella dizione tedesca di Paul Celan] e un odoroso becco di legno [resto metonimico dell’Ibis / Grummer, strumento-fonte della scrittura a partire dal racconto platonico del *Fedro*]... Le Autorità furono avvertite ma, prima che giungessero sul luogo, una delle mogli di Algazy [forse una del suo harem], che aveva forma di scopa [arnese simbolico per scacciare le anime malefiche dei morti], comparve inaspettatamente e ... con due o tre colpi a destra e a sinistra scopando tutto quel che trovò, li depose nella spazzatura...”

Scompaiono anche le tracce del passaggio di Urmuz, le orme dinamizzate della sua azione scritturale. Celan non mancherà di cogliere in questo finale di Algazy e Grummer una strana coincidenza con il “guscio-gemello” di Urmuz, Franz Kafka, il quale, ne *La Metamorfosi*, fa fare la stessa fine di Algazy e Grummer a Gregor Samsa, quello straordinario personaggio che una mattina si svegliò da sogni inquieti e si trovò trasformato nel suo letto in un mostruoso insetto.<sup>36</sup>

Abbiamo percorso fino in fondo il gioco allusivo di Urmuz, consapevoli della finzione testuale che sta alla base dell’esperienza mortale della scrittura. I messaggi speciali trasmessi dall’autore sono impossibili, rinviano solo a se stessi, alla materialità stessa della forma, alla combinatoria infinita delle lettere, all’indicazione del segreto racchiuso nel nome proprio. Le *Pagine bizzarre* rivelano il tentativo-limite di varcare la soglia della materialità stessa dell’espressione grammaticale nella sua articolazione vuota e differenziale. Urmuz traduce, metaforizza le rimanenze, gli scarti della cultura costruendo arabeschi scritturali; ma dietro il velo significante, l’involucro protettivo dei significati trascendentali, si scorge inciso come una ferita sul nulla, il vuoto originario della parola che sta a fondamento di qualsiasi darsi del linguaggio. Lo scrittore, da questo punto di vista, comunica essen-

---

<sup>36</sup> Non è semplicemente un caso che Paul Celan pensando a questo brano di Urmuz avesse tradotto *Vorüberlaufenden* di Franz Kafka intitolandolo *Doi oameni trec în fugă*.

zialmente lo sforzo di pensare, di vedere al di là della frontiera del pensabile, del significabile, secondo le insondabili strategie dell'estetica della sua mente e del suo desiderio. Infatti il reticolo di metafore a termine primo, che risponde all'obbligato lavoro dello scrittore, mostra una tale organicità compositiva da implicare una coscienza autenticamente segnata dalla cifra dell'enigma che i nomi dei suoi personaggi instancabilmente ripetono.

Le *Pagine bizzarre* testimoniano dunque l'ontologia di un segreto, la pratica scrittoria di una "dettorializzazione" antropologica nella propria lingua, come dice Gilles Deleuze.<sup>37</sup> Da questo punto di vista, Urmuz nella veicolazione delle xenonimie dei suoi personaggi si sostituirà simbolicamente al padre e prenderà il posto del legislatore cratilico, il *nomothètes*, colui che serba incorporato, incryptato il nome giusto in sé; in tal modo avrà la possibilità di conferire il vero nome alle cose, il suo nome. Non del tutto affrancato dall'ipoteca sacrale del nome del padre, egli continuerà pertanto a serbarlo in vita, dando il nome alle sue creazioni "secondo la loro specifica musicalità, per forma, dinamica e contenuto". Il padre nella sua veste simbolica sarà comunque sempre presente come fantasma, imponendo il suo possente modello spirituale e formativo nell'atto stesso del conferimento dei nomi. Le tracce di questo "romanzo familiare" sono impresse, incancellabili, in tutti i viaggi iniziatici che gli eroi urmuziani sono costretti a percorrere nella trama testuale. Il compito di Urmuz si dimostra quindi simile al compito del traduttore. Laddove è presente il testo del padre, morto-vivo, è necessaria la firma del nome proprio, atto alla creazione di un nuovo testo (le *Pagine bizzarre*) che sia garante di questo indicibile contratto che nel testo di arrivo si esplica nella vertiginosa e molteplice creazione di altri nomi, le xenonimie dei personaggi, che reclamano nella loro lingua, una lingua straniera, a loro volta nuove traduzioni *ad infinitum*.

È impossibile ricomporre questo mosaico multilinguale. Urmuz aspetta ancora un lettore che renda conto del suo nome, il vero nome

---

<sup>37</sup> G. Deleuze, *Critica e clinica*, Milano, Raffaello Cortina, 1996.

che lo pseudonimo Urmuz continua incessantemente a porre in questione. Urmuz, l'impronta dinamizzata di un simbolo franto, ha richiesto forse la sua legittimazione nel tragico atto del suicidio, pagando il debito che lo legava contrattualmente, come soggetto vivente, al suo nome, al nome del padre, al nome delle sue creature di inchiostro? Non lo sappiamo con certezza. Le motivazioni del suicidio hanno sempre un carattere insondabile.

Dunque, per tornare al quesito che ci siamo posti sulla lingua dei nomi di Algazy e Grummer, di quale traduzione si parla a proposito di Urmuz? Un'applicazione da una lingua a un'altra, come ha fatto Ionesco trasponendo in francese alcune *Pagine bizzarre* oppure la realizzazione di una traduzione che richiede dei punti di fissazione, che mettano in risalto il carattere differenziale di una lingua, l'evento enigmatico di un nome? La traduzione, nel senso che abbiamo inteso con Urmuz, non è spiegazione, non vi è qualcosa di normativo, un canone o un codice di riferimento, non si spiega sulla base di un qualcosa che lo definisce. La traduzione ha a che fare con un qualcosa di miracoloso che sfugge alla grammatica, alla logica o alla sintassi. La traduzione riguarda la vita stessa della parola.

Leggiamo in questo senso una cartolina di Paul Celan spedita alla poetessa Nina Cassian.<sup>38</sup>

*Ingrato!*

*Nobilă și arborescentă ca întotdeauna, când mă gândesc la tine, mâna mea arborescentă se grăbește să-ți ofere ție, adormitului meu covor pe care l-am întins mareelor, această oglinda din funingine albă și tuș ritmizat - pentru ca să te poți recunoaște în ea ca Ibis (ceea ce îți dă posibilitatea să te vezi în sfârșit simultan realizată în dubla ta ipostază de pasăre adorată și toc rezevor) și pentru ca răuvoitoarele guri ale posterității să nu poată spune că ne ne-am iubit.*

*Să vină marea peste noi și să ne înghită rechinii-frați!*

*Paul*

*(mai african ca oricând)*

---

<sup>38</sup> Questo documento è contenuto in Petre Solomon, *Paul Celan. Dimensiunea Românească*, Bucarest, Ed. Kriterion, 1987, pp. 52-53.

Ingrata!

Nobile e arborescente come sempre, quando penso a te, la mia mano arborescente si affretta ad offrire a te, all'assopito mio tappeto che ho steso sulle maree, questo specchio di fuliggine bianca e di inchiostro ritmato - affinché tu in esso ti possa riconoscere come Ibis (ciò che ti dà la possibilità di vederti infine simultaneamente realizzata nella tua duplice ipostasi di uccello adorato e penna stilografica) e affinché certe bocche malevoli della posterità non possano dire che noi non ci siamo amati.

Che venga il mare su di noi e che gli squali-fratelli ci inghiottiscano!

Paul

(più africano che mai)

È possibile che Celan, scrivendo questa cartolina a Nina Cassian, si sia ispirato al brano di Urmuz in merito alla descrizione di Grummer. "Grummer", come si è già visto, "ha un becco di legno aromatico", appartiene quindi alla serie urmuziana dei personaggi composti materialmente di attributi che sono da riferirsi ai pennuti sotto l'ombra dell'archetipo dell'Ibis. E il becco, secondo Celan, è anche l'estremità della penna stilografica, tagliata in punta e generalmente dotata di una fenditura centrale, attraverso la quale, l'inchiostro trattenuto in riserva nel fusto, scorre verso il supporto. Il nome Grummer, abbiamo già visto, rievoca una memoria germanica, è scritto cioè per Urmuz in una lingua straniera. Secondo il poeta, grazie allo "specchio di fuliggine bianca e di inchiostro ritmato" particolare, offerto come dono dalla mano dell'amante vegetale, Nina Cassian dovrebbe riuscire finalmente a riconoscersi nell'immagine di un uccello. Non un uccello qualsiasi, ma nell'Ibis. Già sappiamo con Urmuz che l'Ibis ha una grande valenza simbolica nella cultura occidentale. È un uccello abbastanza grande che ha un becco a forma di falce, si muove nei terreni paludosi e dà l'impressione continua di cercare e di scavare nella melma. Non è un simbolo solare, ma piuttosto lunare, "selenico" come l'"alone Paul Celan" del poema in prosa che inizia con le parole "Partigiano dell'assolutismo erotico".<sup>39</sup> La curvatura del becco dell'Ibis ricorda la

---

<sup>39</sup> P. Celan, *Scritti romeni*, a cura e con prefazione di Marin Mincu, traduzione di Fulvio Del Fabbro, Passian di Prato, Campanotto, 1994, pp. 36-37.

falce della luna. Nella cosmologia è come una “segnatura lunare”. Celan, che conosce bene la tradizione culturale di quest’uccello che risale fino all’antico Egitto, sa che l’Ibis era consacrato al dio della scrittura Theuth e ne veniva considerato la sua manifestazione terrena. Nella stele egizia si vede il dio Theuth sulla barca divina con la testa di Ibis. Nella cultura mosaica, invece, l’Ibis rappresenta un simbolo negativo, un “animale impuro”. E nel testo paleocristiano *Il Fisiologo* si legge: “Ma il peggiore di tutti, l’Ibis, non sa nuotare. Dai peccatori possono nascere solo peccati”.<sup>40</sup>

Celan è consapevole di questa ambivalenza simbolica dell’Ibis. Forse perciò precisa tra parentesi nella lettera: “(ciò che ti dà la possibilità di vederti infine simultaneamente realizzata nella tua duplice ipostasi di uccello adorato e penna stilografica)”. Il richiamo di Celan è un’allusione criptica nella cifra del “delirio dell’interpretazione” surrealista che il poeta aveva fatto dei personaggi di inchiostro di Urmuz composti eteroclitamente di attributi simbolici che sono da riferirsi agli uccelli fatati che stanno all’ombra del divino Theuth. Forse gli stessi, “con strani drappaggi e becchi di uccello” provenienti dalle illustrazioni della Bibbia di Philippon, raffiguranti i bassorilievi sepolcrali egizi, che visitavano angosciosamente i sogni del piccolo Freud, quando aveva sette e otto anni, e che successivamente immortalerà nella suo *Die Traumdeutung*. Il richiamo celaniano è sempre vertiginoso.

Ma “la possibilità” per Nina Cassian di vedersi “infine simultaneamente realizzata” nella sua “duplice ipostasi di uccello adorato e penna stilografica” è reperibile abbastanza chiaramente, attraverso l’indicazione di Celan, nell’iconicità sonora di Grummer, grazie anche all’indicazione suggerita poeticamente da Ilarie Voronca nel verso di *Invitație la bal*: “un grido come un uccello o una stilografica” (*un țipăt ca o pasăre sau stilou*),<sup>41</sup> - con la differenza che “l’oggetto oggettiva-

<sup>40</sup> *Il Fisiologo*, a cura di Francesco Zambon, Milano, Adelphi, 1975, p. 76.

<sup>41</sup> La poesia di Ilarie Voronca è contenuta in *Poesia romena d'avanguardia. Testi e manifesti da Urmuz a Ion Caraion*, a cura di Marco Cugno e Marin Mincu, Milano, Feltrinelli, 1980.

mente offerto” dal soggetto poetico, al di là della finzione surrealista, è un dono molto prezioso per Celan. È uno “specchio” di “scrittura ritmato”, è il dono della poesia, come promessa di quel vuoto di parola che riflette asintoticamente la cifra soggettiva dell’ “alone Paul Celan”, “partigiano dell’assolutismo erotico” a Bucarest.<sup>42</sup> Come in un gioco scintillante di rifrazioni sonore e di immagini, questo oggetto, oltre che essere il dono della parola e della mancanza nella schermaglia dell’amore, è fondamentalmente uno specchio fatto di resti, di residui di combustione. Non di carbone, di sostanze catramose come quelle dei personaggi di Urmuz, ma di resti organici. È uno specchio fatto di ciò che rimane dell’umano. È uno specchio di “fuliggine bianca” come quella orribilmente ritrovata all’interno dei camini dei campi di sterminio. L’ombra di *Tangoul Morții* è sempre presente in tutti i componimenti scritti in romeno da Paul Celan.

Ma è ora di riprendere a leggere *Algazy și Grummer* dopo questa escursione nella memoria testuale celaniana fatta di impercettibili e incerti ritorni.

Un giorno Grummer, senza avvertire Algazy, prese la carriola e partì alla solitaria ricerca di stracci e aliossi, tuttavia al ritorno, avendo trovato casualmente anche taluni resti di poemi, si finse malato e, sotto la coperta, si mise furtivamente a mangiarli da solo... Algazy, presentando qualcosa, entrò lì dietro di lui col sincero proposito di fargli soltanto una blanda morale, ma orripilato notò nello stomaco di Grummer che tutto ciò che era rimasto di buono in letteratura era stato consumato e digerito. Privato così per l’avvenire di ogni suo eletto nutrimento, Algazy, come giusta compensazione, divorò tutta la vescica di Grummer, mentre questi dormiva... Disperato, il giorno seguente, Grummer – rimasto senza vescica, solo al mondo – afferrò il vecchio con il becco e, dopo il tramonto del sole, lo issò furiosamente sulla vetta di un’alta montagna... lassù, si

---

<sup>42</sup> Il “delirio d’interpretazione” come l’*objet objectivement offert* fanno parte integrante delle pratiche surrealiste di Gherasim Luca e di Paul Celan. Su tale aspetto si veda G. Rotiroi, “Il mio arcipelago rimarrà sconosciuto”. *Paul Celan sotto l’angolo d’incidenza del surrealismo di Bucarest: esperienza privata e imperativi di senso nei poemi romeni in prosa*, in *Per Teresa. Obiettivo Romania*, a cura di G. Borghello, D. Lombardi, D. Pantaloni, Udine, Forum 2009, pp. 541-558.

accese tra loro una titanica lotta che durò per tutta la notte fin quando le luci dell'alba non videro Grummer sconfitto. Solo allora egli si offrì di restituire tutta la letteratura ingurgitata. Egli la vomitò sulle mani di Algazy... Ma il vecchio, nel cui ventre i fermenti della vescica ingoiata avevano iniziato a destare i brividi della letteratura del futuro, trovò che tutto ciò che gli veniva offerto era troppo poco e alquanto invecchiato...

Ci troviamo di fronte a una dichiarazione implicita di poetica. Tristan Tzara si ricorderà forse di quest'immagine quando scriverà nel *Manifesto sull'amore debole e l'amore amaro* che per fare una poesia dadaista basta ritagliare da un giornale le parole di un articolo per poi metterle in un sacchetto; a quel punto, è solo sufficiente agitare il sacchetto, tirare fuori le parole come vengono, ordinatamente una dopo l'altra, ed infine ricopiare.<sup>43</sup>

Affamati e non in grado di trovare nel buio delle tenebre il nutrimento ideale di cui entrambi avevano bisogno, ripresero allora la lotta con forze raddoppiate e, col pretesto di assaggiarsi solo per completarsi e conoscersi meglio, cominciarono a mordersi con furia sempre crescente, finché, consumandosi l'un l'altro, arrivarono tutti e due all'ultimo osso. Algazy fu il primo a finire...

Sapete come "tradurrà" Eugen Ionescu quest'ultimo enunciato di Urmuz (*începură să se muște cu furie mereu crescândă, până ce, consumându-se treptat unul pe altul, ajunseră ambii la ultimul os...*)? In uno scioglilingua straordinario che si basa in romeno sul suono ș e che parte proprio dal verbo a mușca (mordere) in una deriva fonologica vertiginosa. Ecco il brano tratto da *Englesește fără profesor*, ovvero la prima redazione de *La Cantatrice chauve*, che si ispira al crudele cannibalismo di Algazy e Grummer:

D-na SMITH: Nu mușca de undeva!

DI. MARTIN: Nu mișca de undeva!

DI. SMITH: Nu mușca de unde miști, nu mișca de unde muști!

D-na MARTIN: Musca mișcă!

---

<sup>43</sup> T. Tzara, *Sept manifestes DADA Lampisterie*, Paris, Pauvert, 1979.



*D-na SMITH: Mișcă musca!*  
*Dl. MARTIN: Muște mișcați!*  
*Dl. SMITH: Muștele mușcă mușcata!*  
*D-na MARTIN: Musca mușcă mușcata ta!*  
*D-na SMITH: Mușca-ți-ar musca mușchiul!*  
*Dl. MARTIN: Domnule Smith, ești mușchiu mușcat!*  
*Dl. SMITH: Domnule Martin, mustul mustește!*  
*Dna. MARTIN: Doamnă Smith, muștele mustesc în mușchiul mușcat.*  
*D-na SMITH: Doamnă Martin, mușcă musca mișcă mușcata mușchiul mustește.*<sup>44</sup>

Eugen Ionescu teatralizza il divorarsi reciproco di Algazy e Grummer, mettendo in scena lo spettacolo del discorso di Urmuz nella sua versione dadaista. Ne *La Cantatrice chauve* Eugène Ionesco rimarrà fedele al quel particolare fonema ș romeno trasponendolo nelle repliche seguenti che fanno appunto leva sul suono ch in francese:

*Mme. MARTIN Touche pas ma babouche!*  
*M. MARTIN Bouge pas la babouche!*  
*M. SMITH Touche la mouche, mouche pas la touche.*  
*Mme. MARTIN La mouche bouge.*  
*Mme. SMITH Mouche ta bouche.*  
*M. MARTIN Mouche le chasse-mouche, mouche le chasse-mouche.*  
*M. SMITH Escarmoucheur escarmouché!*  
*Mme. MARTIN Scaramouche!*  
*Mme. SMITH Sainte-Nitouche!*  
*M. MARTIN T'en as une couche!*  
*M. SMITH Tu m'embouches.*  
*Mme. MARTIN Sainte Nitouche touche ma cartouche.*  
*Mme. SMITH N'y touchez pas, elle est brisée.*<sup>45</sup>

Anche Paul Celan tenne conto di questo documento di poetica urmuziano relativo al “riuso” di alcuni “resti di poema” per la traduzione-

<sup>44</sup> E. Ionescu, *Englezește fără profesor*, cit., pp. 220-221.

<sup>45</sup> E. Ionesco, *La Cantatrice chauve* in *Théâtre complet*, Edition présentée, établie et annotée par E. Jacquart, Paris, Gallimard, 1991, p. 41.

composizione di *Tangoul Morjii*.<sup>46</sup> Ma ciò che preme qui sottolineare è il fatto che Celan con ogni probabilità aveva colto nell'immaginario testuale di questo passo di Algazy e Grummer una chiara allusione ai profeti bibliofagi contenuti nella Bibbia. Un'eco di questo particolare rito alimentare di natura libresca si può cogliere nei versi di *Jetzt*: "Ora che bruciano / gli inginocchiatoi, / io divoro il Libro / e tutte le insegne" (*Lichtzwang*),<sup>47</sup> oppure più urmuzianamente nei versi di *Mit den Sackgasen* "della sua espatriata / significanza - // questo / pane da masticare, con / denti di scrittura" (*Schneepart*).<sup>48</sup> In tal modo Celan ritrascrive, nella cifra di Urmuz, alcuni famosi casi di bibliofagia tratti direttamente dall'Antico (*Ezechiele*: 2,8-3,3) e dal Nuovo Testamento (*Apocalisse*: 10, 8-11).<sup>49</sup>

Come si vede, a partire da Urmuz si è stabilito un paradigma testuale. Lo stesso Gherasim Luca, che Gilles Deleuze riconoscerà come uno dei più grandi poeti francesi, scriveva, dalle pagine della rivista "Alge", sin dal 1933, data del suo debutto poetico, la sua

---

<sup>46</sup> In tal senso il cosiddetto "riuso" di Celan del poema *Er* di Weissglass e di alcuni versi di *Ausländer*, troverebbe in Urmuz la sua naturale e conseguente legittimazione poetica. E anche se *Todesfuge* fosse una nuova ricomposizione o una ricostituzione singolare, essa è, di fatto, solo ed esclusivamente vera poesia.

<sup>47</sup> Paul Celan, *Poesie*, a cura di G. Bevilacqua, Milano, Mondadori, 1998, p. 966.

<sup>48</sup> Ivi, p. 1145.

<sup>49</sup> Lo psicanalista francese di origine ebraica, Gérard Haddad, sostiene che, simbolicamente, ogni uomo va incontro a una profonda metamorfosi nel momento in cui "mangia il Libro" del proprio gruppo di appartenenza. Nel suo saggio *Manger le Livre* dove si mettono in relazione i riti alimentari e la funzione parterna, Haddad afferma che la nozione di "mangiare la scrittura", intesa come origine dell'umanizzazione, sia molto radicata nella tradizione ebraica, e diventa la condizione preliminare affinché l'uomo possa iniziare a parlare: "Mangiare il libro diventa il meccanismo attraverso cui l'infante acquisisce la propria lingua". Da questo punto di vista, mangiare il libro significa da parte dell'uomo "accettare la propria iscrizione nella storia del gruppo che il Libro consegna, prendere il proprio posto nella catena delle generazioni, e portare ormai in sé la promessa, la potenzialità dell'atto procreativo futuro". G. Haddad, *Manger le Livre. Rites alimentaires et fonction paternelle*, Paris, Hachette Littératures, 1984, p. 96 e p. 151.

personalissima poesia nel segno inconfondibile di Urmuz.<sup>50</sup> Scrivere sotto il segno di Urmuz significava per Gherasim Luca, e in generale per gli scrittori avanguardisti, un vero e proprio atto di resistenza politica contro l'avanzare della destra reazionaria e xenofoba in Romania. Urmuz è lo *schibboleth* delle avanguardie letterarie romene, è impiegato come un lasciapassare, come una lente attraverso cui vengono letti gli accadimenti storici in maniera cifrata e allusiva. Urmuz è il segno della lingua franca, fornisce l'alfabeto dell'idioma comune rivoluzionario che si oppone al falso evento della rivoluzione nazionale. Scrivere sotto il segno di Urmuz, tradurre Urmuz, parodiare Urmuz significava, più o meno esplicitamente, realizzare un vero e proprio atto politico contro il dilagare del pensiero totalitario e liberticida. I componimenti di Gherasim Luca sono una chiara testimonianza di quest'evento. Da tale punto di vista, Gherasim Luca insieme a Trost - cioè gli "squali-fratelli" nella dicitura della cartolina di Celan - interpreteranno, con ogni probabilità, la scena cannibalica di *Algazy & Grummer* alla luce del concetto hegeliano della lotta per il riconoscimento, una lotta che viene portata a livelli esasperanti, una lotta per il riconoscimento che parossisticamente non sopporta negoziazioni o compromessi.

Nel manifesto *Dialectique de la dialectique* del 1945, Luca e Trost avevano posto, nell'ambito del surrealismo internazionale, la grande questione del "desiderio di desiderio" in una prospettiva permanentemente dialettica e rivoluzionaria.<sup>51</sup> Ciò li aveva condotti inevitabilmente a incrociare i personaggi di Urmuz con la *Fenomenologia dello Spirito* di Hegel: ogni soggetto vuole essere riconosciuto nella sua esistenza, nel suo essere, nel suo possesso e ingaggia una lotta senza quartiere fino al punto di rischiare la morte, la sua e quella dell'altro. Si è visto come i due protagonisti Algazy e

---

<sup>50</sup> G. Luca, *Inventatorul iubirii și alte scrieri*, a cura di Ion Pop, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 2003.

<sup>51</sup> G. Luca e Trost, *Dialectique de la dialectique* in *Avangarda Literară Românească*, a cura di M. Mincu, Bucarest, Ed. Minerva, 1983, pp. 625-636.

Grummer in questa lotta estrema, divorandosi l'un l'altro nel loro appassionato desiderio di assaggiarsi solo per completarsi e conoscersi meglio (*sub pretext că se gustă numai pentru a se complecta și cunoaște mai bine*), hanno di fatto fallito nell'impresa. Tutti e due, mordendosi con furia sempre crescente, si sono consumati fino ad arrivare all'ultimo osso (*începură să se muște cu furie mereu crescândă, până ce, consumându-se treptat unul pe altul, ajunseră ambii la ultimul os...*). Per Gherasim Luca quell'osso non è in realtà "l'ultimo", ma è un "osso palpitante", ovvero è un oggetto dinamico del desiderio sempre disponibile dialetticamente per un nuovo rilancio teoricamente infinito.

Si apre, dunque, qui con Urmuz, la questione straordinaria del desiderio che verrà ripresa nel Novecento in maniera mirabile non solo da Gherasim Luca e da Gilles Deleuze, ma anche da Alexandre Kojève e Jacques Lacan. Attraverso la mediazione concettuale di Hegel della lotta per il riconoscimento, in *Algazy & Grummer*, Urmuz fa vedere che la vita umana presuppone sempre un qualcosa (definito come *pretext*) che conduce, in quest'impresa, a un fallimento. È come se nella vita umana, nella vita di relazione, ci fosse una sorta di disfunzione strutturale, un punto critico nell'esistenza e nel pensiero, che con Hegel si chiama negatività. Nelle *Pagine bizzarre*, questa negatività di impronta hegeliana è sempre al lavoro, è sempre in atto. È una sorta di punto vuoto, non saturabile. È un punto di domanda che produce enigma. Questa negatività è una specie di motore, è un lavoro, spesso un travaglio, che attraversa ogni cosa. Non ha una vera e propria finalità come dice Urmuz, ma la sua forza è quella di produrre qualcos'altro, di produrre sempre dell'altro. Freud ha identificato questa forza, questa spinta, e l'ha chiamata "pulsione di morte", *Todestrieb* - una parola che hegelianamente trova la sua più piena realizzazione nel verso di Paul Celan ("la morte è un maestro tedesco") di *Tangoul Morții* prima e *Todesfuge* poi.

Ciò che si vuole semplicemente sottolineare è che questa spinta, oltre a produrre dell'altro, può condurre ai suicidi, agli omicidi, ai genocidi oltre che al fallimento delle relazioni umane. Come insegnano *Algazy e Grummer*, il problema dell'*impasse* del loro desiderio

conoscitivo non riguarda solo il fatto che essi non sono riusciti a impadronirsi degli oggetti del desiderio (“stracci”, “aliossi”, “taniche d’olio bucate”, “resti di poemi”, ecc.), ma proprio il contrario. Sono proprio gli oggetti del desiderio a essere la traccia di un certo fallimento, di una certa mancanza, di un certo vuoto, di un certo scarto. Gli oggetti del desiderio esistono non perchè appartengono alla realtà concreta, esistono perché sono i segni della mancanza, di una “mancanza a essere” (Lacan) che è strutturale nell’esistenza umana.

Urmuz ci fa capire attraverso Hegel che la negatività è inseparabile dall’essere, quindi è inseparabile dall’esistenza, perché - come dicono Gherasim Luca e Trost – appartiene al campo del desiderio, in particolare al campo del “desiderio di desiderio”. E il desiderio, lo sappiamo da Freud, è inconscio. In tal senso Gherasim Luca era d’accordo con Gilles Deleuze quando scriveva nel 1973: “Producete inconscio, benché non sia certo facile: non si trova ovunque [...]. L’inconscio è una sostanza da fabbricare, da situare, da far scorrere, uno spazio sociale e politico da conquistare. Una rivoluzione è una formidabile produzione di inconscio, non ce ne sono tante altre [...]. L’inconscio non è un soggetto che produrrebbe dei virgulti nella coscienza, è un oggetto di produzione, è lui a dover essere prodotto, a condizione che non lo si ostacoli. [...] Di desiderio non ce n’è mai abbastanza. Nessuno schiudersi del desiderio [...] esiste senza che questo faccia traballare l’apparato o metta in questione il campo sociale. Il desiderio è rivoluzionario perché vuole sempre ulteriori connessioni”.<sup>52</sup>

Attraverso *Algazy e Grummer*, abbiamo visto come Urmuz mette in scena la dialettica del desiderio, inteso come desiderio del desiderio dell’Altro e anche come desiderio di far riconoscere il proprio desiderio. Abbiamo visto che tutto ciò implica, hegelianamente, una negatività.

Nelle *Pagine bizzarre* Urmuz sembra teatralizzare o allegorizzare l’evento della dialettica dell’autocoscienza di Hegel, che è essenzialmente una dialettica del desiderio. Hegel scrive nella *Fenomenologia*

---

<sup>52</sup> G. Deleuze, *Due regimi di folli e altri scritti. Testi e interviste 1975-1995*, a cura di Deborah Borca, Torino, Einaudi, 2010, pp. 59-60.

*dello Spirito* che l'autocoscienza è desiderio in generale, nel senso che l'autocoscienza si desidera negli oggetti che, come abbiamo visto in Urmuz, sono quegli oggetti speciali (stracci vecchi, taniche d'olio bucate, aliossi) di cui Algazy e Grummer vanno costantemente alla ricerca, "correndo in gran carriera, nella polvere e nell'arsura del sole, traversando i comuni rurali, e che in seguito dopo la mezzanotte, mangiano insieme nel silenzio più sinistro". Solo che l'autocoscienza non si desidera solo negli oggetti, ma si desidera anche negli altri che non sono propriamente oggetti. Come in un gioco di specchi, sia gli oggetti che gli altri vengono negati dall'autocoscienza, nel senso che vengono negati come tali, cioè sia in quanto oggetti sia in quanto effettivamente altri. Da qui prende campo la negatività del desiderio.

Secondo Hegel, l'autocoscienza deve quindi sperimentare con molto dolore che gli oggetti sono indipendenti da sé, visto che essa crede di poter soddisfare il proprio desiderio solo attraverso di loro, ovvero solo attraverso la loro mediazione. Questo accade, in particolare, quando il desiderio si fa desiderio di riconoscimento, cioè quando il desiderio si riflette come allo specchio in un'altra coscienza, ossia in un altro desiderio. Ed è proprio qui che inizia la tragedia o la commedia come testimoniano i personaggi di Urmuz. L'autocoscienza vuole vedersi al di fuori per sapersi, per essere consapevole di sé, quindi per riconoscersi. Da questo punto di vista, il desiderio di riconoscimento è essenzialmente un desiderio di manifestarsi, di farsi notare, al limite di imporsi agli altri. Ora facendo ciò l'autocoscienza cade nella duplicazione dell'immagine allo specchio in maniera fatale. Questo accade perché quest'evento rende l'autocoscienza sempre più dipendente da un'altra autocoscienza (o da un altro desiderio) dal quale vuole farsi riconoscere. Ma in che modo vuole farsi riconoscere? La risposta hegeliana è che l'autocoscienza vuole farsi riconoscere come puro desiderio di "indipendenza".

Alexandre Kojève porta ancora più avanti il discorso dell'autocoscienza di Hegel e quanto dice permette di comprendere forse meglio l'inquietante relazione "cannibalica" che si stabilisce tra Algazy e Grummer. Kojève afferma che il desiderio specificatamente

umano è un desiderio di desiderio, oppure è un desiderio del desiderio dell'altro. Il desiderio non animale è quello che nega e trascende liberamente ogni dato, ogni oggetto, ogni corpo, e potrà per questo riflettersi solo in un'altra negatività, potrà solo manifestarsi in un'altra libertà o in un altro desiderio. Quindi, dalla negatività del desiderio non si esce. Essa in un certo senso è strutturale. Il Desiderio, con la D maiuscola secondo Kojève, è desiderio di essere desiderato da e come un puro Desiderio.

“Il Desiderio umano deve dirigersi verso un altro Desiderio. [...] Così, per esempio, nel rapporto tra l'uomo e la donna, il Desiderio è umano unicamente se l'uno non desidera il corpo [cioè il corpo animale, naturale, “dato”], bensì il desiderio dell'altro, se vuole “possedere” o “assimilare” il Desiderio assunto come tale, se cioè vuole essere “desiderato”, “amato” o, meglio, “riconosciuto” nel suo valore umano, nella sua realtà di individuo umano. Parimenti, il Desiderio che si dirige verso un oggetto naturale è umano soltanto nella misura in cui è “mediato” dal Desiderio di un altro che si dirige sullo stesso oggetto: è umano desiderare ciò che gli altri desiderano, perché lo desiderano. [...] Un tale Desiderio non può che essere un Desiderio umano, e la realtà umana come realtà diversa da quella animale si crea solo mediante l'azione che soddisfa tali Desideri: la storia umana è la storia dei Desideri desiderati.”<sup>53</sup>

Ed ora eccoci al nocciolo della questione posta da Algazy e Grummer. La loro storia è violenta, conflittuale, crudele, perché questo Desiderio “sociale” è in realtà il più “asociale” che ci sia, se non altro è il più violento e il suo esito è estremo. Come spiega Mikkel Borch-Jacobsen: “Supponiamo infatti che il “desiderio di desiderio” venga interpretato come desiderio di essere desiderato dall'altro: essendo tale Desiderio un desiderio di sé, [...] è evidente che il mio Desiderio potrà essere appagato solo a scapito del Desiderio dell'altro. C'è posto per una sola autocoscienza, e dovremo quindi lottare per sa-

---

<sup>53</sup> A. Kojève, *Introduzione alla lettura di Hegel. Lezioni sulla “Fenomenologia dello Spirito” tenute dal 1933 al 1939 all'École Pratique des Hautes Études raccolte e pubblicate da Raymond Queneau*, a cura di Gian Franco Frigo, Milano, Adelphi, 1996, pp. 19-20.

pere chi tra i due riuscirà ad estorcere all'altro il riconoscimento tanto desiderato – chi sarà il signore e chi il servo, chi l'amato e chi l'amante. La dialettica del desiderio di desiderio sbocca quindi per forza in una dialettica del dominio e della servitù, come Lacan ribadirà puntualmente a proposito della relazione immaginaria. Che il desiderio dell'uomo sia il desiderio dell'altro, significa, innanzitutto, che l'uomo è un rivale (e non un lupo) per l'altro uomo".<sup>54</sup>

La stessa questione vale per gli oggetti del desiderio, nel caso specifico "i resti di poemi" contenuti nella vescica di Grummer che ha scatenato tra i due personaggi la competizione e la lotta conoscitiva "fino all'ultimo osso". La rivalità anche nell'ambito degli oggetti della letteratura è inevitabile e feroce, come testimoniano le avanguardie romene. Se infatti l'oggetto di desiderio di Grummer è lo stesso di Algazy, si tratterà per forza di un oggetto di rivalità e sarà percorso dall'odio, dalla gelosia, dalla violenza e dall'aggressività. E questo avverrà fin quando questo desiderio sarà interpretato solo come un desiderio di affermazione di sé nel quadro immaginario dove Algazy e Grummer vivono, cioè in una relazione distruttiva di tipo paranoica, narcisistica o atrocemente identificativa e fusionale con l'altro.

Allora, ci si può chiedere a questo punto, cosa cambia tra la relazione immaginaria stabilita tra Arghezi e Urmuz sulla scena epistolare del debutto editoriale e quella tra *Algazy e Grummer* nell'economia della narrazione? In realtà la relazione immaginaria tra le due coppie non cambia, quello che cambia è l'interpretazione. Ciò significa semplicemente che il riconoscimento non può avvenire solo attraverso uno "specchio", come ha suggerito Paul Celan nel suo dono epistolare a Nina Cassian. Il desiderio non può trovare soddisfazione in qualsiasi forma di reciprocità tra i due io. Perché la questione del desiderio non è il desiderio di essere se stessi. Il sé del desiderio non è identico a sé, ma è altra cosa da se stesso.

---

<sup>54</sup> M. Borch-Jacobsen, *Lacan, il maestro assoluto*, traduzione di Davide Tarizzo, Torino, Einaudi, 1999, p. 90.



Ritorniamo ora alla questione della dialettica dei personaggi urmuziani, e continuiamo a leggere Kojève in merito al desiderio di riconoscimento. Il filosofo scrive:

Il “primo” uomo che incontra per la prima volta un altro uomo s’attribuisce già una realtà e un valore autonomi, assoluti: si può dire che crede di essere uomo, che ha la “certezza soggettiva” di esserlo. Ma la sua certezza non è ancora un sapere. Il valore che egli si attribuisce può essere illusorio; l’idea che si fa di se stesso può essere falsa o folle. Perché questa idea sia una verità occorre che essa riveli una realtà oggettiva, cioè un’entità che vale ed esiste non soltanto per se stessa, ma anche per realtà altre da essa. Nel caso in questione, l’uomo, per essere veramente, realmente “uomo”, e sapersi tale, deve dunque imporre l’idea che si fa di se stesso ad altri da sé: deve farsi riconoscere dagli altri (nel caso limite ideale: da tutti gli altri). Oppure: egli deve trasformare il mondo (naturale e umano) in cui non è riconosciuto, in un mondo in cui tale riconoscimento si realizza. Questa trasformazione del mondo, ostile a un progetto umano, in mondo a esso conforme, si chiama “azione”, “attività”. Questa azione – essenzialmente umana perché umanizzatrice, antropogena – comincerà con l’atto di imporsi al “primo” altro che si incontrerà. E poiché quest’altro, se è (o, più esattamente, se vuole essere, e si crede) un essere umano, deve fare altrettanto, la “prima” azione antropogena assume necessariamente la forma di una lotta: di una lotta a morte tra due esseri che pretendono di essere uomini; di una lotta di puro prestigio condotto in vista del “riconoscimento” da parte dell’avversario.<sup>55</sup>

La lunga citazione serve a porre in rilievo alcune di quelle strategie di relazione e di riconoscimento appartenenti all’universo umano che sembrano manifestarsi nelle anomale coppie urmuziane, avvicinabili per la loro fattura formale e contenutistica agli impalpabili personaggi dei romanzi di Beckett. Le coppie urmuziane, alle quali si vuole fare riferimento, sono Algazy e Grummer, Cotadi e Dragomir, Ismail e Turnevitu. L’origine di questi personaggi è del tutto particolare. La sorella di Urmuz, Elisa Vorvoreanu, ci dice che i nomi degli eroi delle *Pagine bizzarre* sono presi da alcune vecchie insegne pubblicitarie di famosi negozi. Anche la

---

<sup>55</sup> A. Kojève, *Introduzione alla lettura di Hegel*, cit., pp. 25-26.

nota dell'autore sembra confermare questa ipotesi genetica, quando avverte riguardo a Algazy e Grummer che si tratta de "l'antica insegna di un rinomato negozio di valigie, portamonete, ecc. della capitale". Quello che si può subito notare è che questi personaggi svolgono attività commerciali con lo statuto di soci, e la loro maggiore occupazione esistenziale spesso si traduce in una furente lotta che ripropone in chiave testuale il concetto hegeliano della dialettica "Maître/Esclave". Leggiamo direttamente Kojève: "Il rapporto tra Signore e Servo non è dunque un riconoscimento propriamente detto. [...] Il Signore non è il solo a considerarsi tale. Anche il Servo lo considera tale. Egli è dunque riconosciuto nella sua realtà e dignità umane. Ma questo riconoscimento è unilaterale, giacché egli non riconosce a sua volta la realtà e dignità umane del Servo. È dunque riconosciuto da qualcuno che egli non riconosce. È qui l'insufficienza – e il tragico – della sua situazione".<sup>56</sup>

È in gioco dunque una relazione di potere che determina il riconoscimento dell'identità e della dignità dell'essere umano. I Signori-Padroni dei racconti di Urmuz esercitano crudelmente la tirannia sui loro sottoposti, gli Schiavi-Servi, i quali, a loro volta, non riconoscono la superiorità (dialettica) dei capi e si ribellano al dispotismo di cui sono vittime designate, azionando in questo modo l'azione drammatica, il dinamismo antitetico della narrazione. Per complicare il dispositivo desiderante della lotta per il riconoscimento, Urmuz fa soprattutto leva sull'equivocità dei nomi che non consentono un'esatta e precisa identificazione dei personaggi delle *Pagine bizzarre*. La tecnica di depistaggio di Urmuz ci è ormai nota, e si basa sul gioco combinatorio delle lettere, ossia del rinvio e del rilancio interpretativo imperniato sull'immagine e sulla sonorità evocativa del nome. Il nome assume quindi un significato allegorico che richiede di essere interpretato, e ogni interpretazione si dimostra insufficiente, perché l'allegoria vuole che il significato del nome sia potenzialmente infinito. Oppure se siamo romantici o matematici possiamo dire che nel fantasma del nome proprio di Urmuz si incontrano asintoticamente il finito e l'infinito.

---

<sup>56</sup> Ivi, p. 33.

### III. Ismail e Turnavitu.

#### Ismail și Turnavitu

*Ismail este compus din ochi, favoriți și rochie și se găsește astăzi cu foarte mare greutate.*

*Înainte vreme creștea și în Grădina Botanică, iar mai târziu, grație progresului științei moderne, s-a reușit să se fabrice unul pe cale chimică, prin sinteză.*

*Ismail nu umblă niciodată singur. Poate fi găsit însă pe la ora 5 ½ dimineața, rătăcind în zig-zag pe strada Arionoaiei, însoțit fiind de un viezure de care se află strâns legat cu un odgon de vapor și pe care în timpul nopții îl mănâncă crud și viu, după ce mai întâi i-a rupt urechile și a stors pe el puțină lămâie... Alți viezuri mai cultivă Ismail în o pepinieră situată în fundul unei gropi din Dobrogea, unde îi întreține până au implinit vârsta de 16 ani și au căpătat forme mai pline, când, la adăpost de orice răspundere penală, îi necinstește rând pe rând și fără pic de mustrare de cuget.*

“Ismail è composto di occhi, favoriti e una veste, e solo con molta difficoltà oggi lo si può rintracciare”. Ecco un primo enigma. Chi è Ismail?

“Tempo fa cresceva anche nell’Orto Botanico e più tardi, grazie al progresso della scienza moderna, si è riusciti a fabbricarne uno per via chimica, mediante sintesi”. Notate le maiuscole: Orto o Giardino Botanico. Quello che segue è un’allusione ironica che sembra prendere di mira la scienza.

“Ismail nei suoi spostamenti non si muove mai da solo. È ancora possibile reperirlo verso le 5 e 1/2 del mattino nel suo errabondo zigzagare sulla via di Arionoaia, dove lo si vede sempre accompagnato da un tasso, a cui è strettamente legato da un canapo di bastimento. Quando arriva la notte, Ismail, una volta che gli ha strappato le orecchie, se lo mangia interamente crudo e ancora vivo, spremendovi sopra un po’ di limone...”

“Altri tassi Ismail li alleva in una pepiniera situata nel fondo di una grotta della Dobrugia”. La Dobrugia è una regione geografica compre-

sa tra il basso corso del Danubio e il mar Nero. Anticamente abitata dai Daci, divenne poi provincia romana. Sottomessa all'impero ottomano per cinque secoli, a seguito delle guerre balcaniche e della prima guerra mondiale – cui partecipò Urmuz – la Dobrugia fu divisa tra Bulgaria e Romania. “In questo luogo egli provvede al loro sostentamento fino al compimento del sedicesimo anno, età in cui le loro forme si sono fatte più piene; soltanto a partire da allora, ormai al riparo da ogni responsabilità di ordine penale, li deflora uno a uno, senza manifestare un benché minimo senso di colpa”.

Anche quest'altra attività di Ismail, come si vede, e tutt'altro che rassicurante. L'occupazione esistenziale di questo grottesco prodotto del progresso scientifico, si traduce nell'azione della tortura (“strappare le orecchie”), della violenza sessuale (“stupro”), nonché del cannibalismo più sordido e disgustoso (“li mangia interamente crudi e ancora vivi”) anche se il gesto di spremervi un po' di limone tradisce un tocco raffinato da parte dell'eroe urmuziano. Certamente i tassi nel corso della tradizione culturale di tutti i tempi, non hanno goduto di una favorevole considerazione. Già Plinio il vecchio testimoniava che i tassi insieme ai castori venivano allevati, nell'Antichità, per potergli cavare i genitali, dotati di un benefico potere per coloro che li avessero ingeriti, perché ritenuti portentosi stimolanti sessuali. Anche in tempi meno sospetti l'eroe di Italo Calvino ne *Il barone rampante* scuoiava i tassi per adibirli a comode pantofole; quindi, non c'è da meravigliarsi se i tassi di Ismail non si discostano dalla norma della tradizione. Indubbiamente il piacere di Ismail appartiene alla sfera di un erotismo perverso, ma non per questo bisogna vedervi le tracce di un dramma esistenziale, di un'incomunicabilità insormontabile, o parlare in termini psichiatrici di un caso clinico di Urmuz, tutti luoghi, questi, peraltro già battuti dalla critica nel tentativo di arginare la portata eversiva del dettato delle *Pagine bizzarre*. Non è questa la sede né di ripercorrerli velocemente né di confutarne le asserzioni. Riteniamo, in fondo, che il rituale alimentare di Ismail sia da ascrivere alla prospettiva hegeliana, cioè al riconoscimento del valore dell'altro a tal punto da doverlo ingoiare. La domanda, tuttavia, rimane. Qual è l'enigma

che si cela all'ombra del nome di Ismail? È un riferimento biblico? È anche questo il nome tratto da un'insegna pubblicitaria? Oppure indica una cittadina della Bessarabia, posta sul confine tracciato dal delta del Danubio, scritta in caratteri cirillici (*Измаил*) come si leggeva nei cartelli stradali? In fondo non lo sappiamo con certezza. Si sa solo che Ismail si compone di occhi, favoriti e una veste, che oggi è difficile trovarlo, che un tempo cresceva nell'Orto Botanico e che erra ossessivamente a zig-zag in via Arionoia. Si è indotti a credere, conoscendo gli effetti di superficie provocati dal gioco linguistico di Urmuz, che si tratti con ogni probabilità di un'espressione grafica scritta in caratteri arabi che, traslitterata, risulta essere il nome del filosofo-teologo sufista Ismail al-Ro'ayni, seguace di Empedocle, vissuto tra il V e l'XI secolo.

È come dire che Urmuz ripropone nella trama testuale la topica del nome di Ismail mettendolo letteralmente in scena, cioè facendolo zigzagare mimograficamente in via Arionoia (al-Ro'ayni). Infatti, come si può notare, Ismail si compone letteralmente di occhi, favoriti (cioè fedine, scopettoni, lunghe basette che arrivano in prossimità della bocca) e ha un andamento a zigzag sulla via che porta il suo nome. Inoltre è difficile trovarlo, tranne che verso le cinque e mezzo, infatti, da quanto si sa, è esistito all'inizio del V secolo e abbiamo poche notizie su di lui; conosciamo solo il suo nome, come lo conosceva del resto Urmuz, che sa cancellare abilmente le tracce dei suoi prestiti culturali. È come se Urmuz nell'atto della scrittura cancellasse l'eventuale fonte della sua lettura e utilizzasse l'articolazione vuota del nome proprio, grazie alla combinatoria del linguaggio, per investirla di materia linguistica, con meri segni grafici, che si consegnano al senso con significati iperbolici e allegorizzati. Si tratta, forse dunque, del filosofo-teologo sufista di nome Isma'il ibn Abdillāh al-Ro'ayni, "il nome più celebre in seno al sufismo spagnolo", come dice Henry Corbin.<sup>57</sup> In questo senso, si comprende l'azione del suo "amico" Turnavitu, che,

---

<sup>57</sup> H. Corbin, *Storia della filosofia islamica. Dalle origini ai giorni nostri*, Milano, Adelphi, 1991, p. 233.

per andare a trovarlo, “intraprende un lungo viaggio, di solito alle isole Maiorca e Minorca”. Da ciò che ci riferisce sempre Corbin, si apprende anche che la scuola sufi costituitasi in Spagna, fu costretta a vivere in un clima di intolleranza e di sospetto, disturbata e anatemizzata e che dovette trincerarsi in un esoterismo stretto e in un’organizzazione segreta. Nulla però vieta di pensare che anche in questo caso si possa trattare di una bizzarra coincidenza.

Ma guardiamo al testo e seguiamo la prospettiva tracciata da Isma’il al-Ro’ayni (Ismail) prendendola per vera, come abbiamo fatto prima con Al Gazzhali (Algazy): “l’Orto Botanico” è da riferire forse al *locus amoenus* dei giardini mussulmani che prefiguravano, per la loro bellezza e per il loro simbolismo, il paradiso di Allah. Urmuz si farebbe così gioco dell’aspetto sacralizzante del sufismo che, su basi gnostico-neoplatoniche, traduceva l’ideale mistico del credente nella relazione amorosa, più astratta possibile, con Dio, recuperando quell’aspetto materiale che il misticismo occidentale fondamentalmente negava. Il rapporto credente-Dio, nel linguaggio filosofico-teologico sufista, assume le sembianze del rapporto tra l’io e l’altro, tra amante e Amato attraverso un’infinita possibilità metaforica di immagini e rappresentazioni. Viene riattualizzato l’antico dualismo Luce-Tenebre attraverso un ricchissimo gioco di corrispondenze che sono attestate anche nelle espressioni artistiche della letteratura e delle miniature, nonché nella simbologia dei giardini islamici. Il tutto verte sull’Unione mistico-ascetica, sul congiungimento dell’Amato con Lui, e ha molti punti di contatto con l’attività speculativa dell’ermetismo rinascimentale.

Ironicamente nel testo, Ismail ricopre il ruolo dell’empietà, trafugge i tassi e poi li mangia, dopo averli prima seviziati. Il tasso rappresenta, se seguiamo questa particolare lettura, la componente illica dell’uomo, teme la luce e si nutre del proprio grasso, si traveste di notte per abusare delle donne, è astuto e volgare. Perciò Ismail, lo pseudo-teologo mussulmano, sembrerebbe punirlo, attraverso un rituale perverso, più consoni alla sua usanza orientale. Ma al contempo se ne nutre, lo usa come *pharmakon*, come un’omeopatia: il male scaccia il male, e il

materiale espelle il materiale per far posto alla luce. E infatti lo alleva insieme ad altri nell'oscurità di una grotta della Dobrugia.

Ora riprendiamo la questione di Ismail riguardante da vicino la scienza, o meglio il mito della scienza creato dal positivismo di fine secolo: "grazie al progresso della scienza moderna, si è riusciti a fabbricarne uno per via chimica, mediante sintesi". Come è facilmente riscontrabile dalla lettura delle *Pagine bizzarre* di Urmuz i riferimenti alla "scienza" vengono combinati nella scrittura come appendici significanti atte a depistare l'attenzione significativa del lettore il quale tenta vanamente di colmare i significanti con dei significati di gravidanza culturale e libresca nel tentativo impossibile di addomesticare l'inquietante e lo spaesamento umoristico che attraversa la sua lettura. Alla descrizione "pedante", come ricorda Arghezi, dei personaggi delle *Pagine bizzarre*, corrispondono spesso interpolazioni "scientifiche" artificiose e meramente accessoriali, introdotte all'unico scopo di intraprendere un'azione deviante e prettamente grottesca sulla natura dei personaggi. Questa tecnica dispositiva e combinatoria, che mira a demistificare il mito della scienza, attraversa anche i luoghi della narrazione. Per esempio, in *Pâlnia și Stamate* appaiono al centro della descrizione degli ambienti "un tavolo senza gambe, basato su calcoli e probabilità", e un vano chiuso, strutturato come una monade che "comunica con il mondo esterno mediante un tubo", in questo caso un "telescopio", "che a volte fuma e consente di vedere, durante la notte, i sette emisferi di Tolomeo", cioè lo scienziato precopernicano, "e durante il giorno, due uomini discendere dalla scimmia e una successione finita di semi secchi accanto all'Auto-Cosmo infinito e inutile"; mentre il vano limitrofo è rappresentato da "un interno turco [...] misurato col compasso". Il "tubo-telescopio", "gli emisferi di Tolomeo", "gli uomini discesi dalla scimmia", il "compasso" sono tutte protesi accessoriali che, nella sequenza significativa, rinviano alla sfera semantica della "scienza" che nella cultura positivista tendeva a conferire proprio alla scienza e alla tecnologia il compito di una definizione gerarchica anche dei valori sociali. Il procedimento attuato da Urmuz, cioè quel procedimento di accumulazione semantica dei sintagmi uti-

lizzati per la descrizione della localizzazione spaziale degli elementi costitutivi della trama testuale, veicola, nella configurazione sinonimica dei significati, uno spostamento degli assi del linguaggio. La sinonimia creata da Urmuz crea una sorta di cortocircuito testuale. Gli assi si spostano e ciò crea equivoco. Come scrive Mincu: “Il passaggio da un asse all’altro, brusco e imprevedibile, conduce allo spiazzamento dell’aspettativa del lettore, che non ha altra possibilità che di adattarsi al *codice di lettura proposta dal Testo*. Da queste osservazioni si può dedurre che sull’asse verticale, essendo quello preponderante, il lettore deve accettare volens-nolens, una lettura paradigmatica”.<sup>58</sup>

Attraverso questo particolare e artificioso dispositivo di linguaggio Urmuz focalizza l’attenzione di chi legge sulla concezione normativa della scienza che ha imposto, a cavallo tra l’Ottocento e il Novecento, la *Weltanschauung* dominante dell’epoca scienziata. Se si prende in considerazione il motivema urmuziano “uomini discendere dalla scimmia”, ci si renderà presto conto che lo scrittore romeno prende di mira il libro di Charles Darwin *L’origine dell’uomo* (1871) che chiariva la fondamentale scoperta dell’evoluzionismo biologico, caposaldo della scienza. Darwin sosteneva che l’uomo civile era il risultato di un’evoluzione da organismi inferiori e che non era possibile nessuna differenza fondamentale tra l’uomo e i mammiferi elevati per quanto riguardava le loro facoltà mentali. In tal modo la selezione naturale poneva le basi per il perfezionamento indefinito dell’uomo. Così “grazie al progresso della scienza moderna” Urmuz additava, con la fabbricazione dell’*homunculus* Ismail, “per via chimica tramite sintesi”, a quel cieco ottimismo razionalistico della scienza che pretendeva di scoprire le “leggi oggettive” della natura tali da decifrare anche la “particolarità” di Cotadi che era quella di “diventare, senza volerlo, due volte più largo e completamente trasparente, una volta sola all’anno, e cioè, quando il sole giunge al solstizio”. Il mito del progresso, secondo le leggi della ragione oggettiva, consisteva quindi, nell’accumularsi delle scoperte tecnologiche che inevitabilmente

---

<sup>58</sup> M. Mincu, *Avangarda Literară Românească*, cit., p. 25.



avrebbero condotto alla definizione della “verità”; e in virtù di ciò, anche la famiglia Stamate, nell’ottica dell’ideologia borghese, avrebbe potuto concedersi di “guardare col binocolo nel Nirvana” e contemplare i più alti misteri dell’esperienza mistico-religiosa, combinando insieme “un po’ di metafisica e astronomia”.

Ma torniamo a Ismail che, come si è visto, vive in simbiosi coi tassi. In questi piccoli animali trova il senso della sua esistenza, la condizione di riconoscimento nell’altro e il sentimento di autocoscienza secondo la prospettiva tracciata da Hegel. Non a caso affida il suo allevamento di tassi a un personaggio di fiducia, conosciuto a una serata danzante, di nome Turnavitu. Urmuz fornisce al lettore altri particolari riguardanti Ismail.

*Cea mai mare parte din an, Ismail nu se știe unde locuiește. Se crede că stă conservat într-un borcan situat în podul locuinței iubitelui său tată, un bătrân simpatic cu nasul tras la presă și împrejmuț cu un mic gard de nuiiele. Acesta, din prea multă dragoste părintească, se zice că îl ține astfel sechestrat pentru a-l feri de pișcăturile albinelor și de corupția moravurilor noastre electorale. Totuși, Ismail reușește să scape de acolo câte trei luni pe an, [...].*

Dove abiti Ismail la più parte dell’anno non è dato saperlo. Si suppone che venga tenuto in conserva dentro un vasetto riposto in soffitta nella dimora dell’amorevole padre, un simpatico vecchietto, il cui naso, tirato alla pressa, era ricinto da una piccola siepe fatta di bastoncini. Si dice che questi, spinto da un eccessivo amore paterno, lo tenga così sequestrato per meglio proteggerlo dalle punture delle api e dalla corruzione dei nostri costumi elettorali. Tuttavia, durante l’inverno, Ismail riesce a fuggire da questo luogo per tre mesi l’anno, [...].

È interessante notare l’allusione ironica al padre di Ismail che Urmuz fa ricorrendo a un *topos* dell’espressione lirica: “lo tenga così sequestrato per meglio proteggerlo dalle punture delle api”. Le api, simbolo del contatto tra l’umano e il divino, nella particolare visione del neoplatonismo urmuziano, diventano mediatrici tra il cielo e la terra, modelli di saggezza ma anche ispiratrici di una negata esuberanza ero-

tica. Inoltre è degno di nota rilevare che la descrizione del padre, “il cui naso, tirato alla pressa, era ricinto da una piccola siepe fatta di bastoncini” possa richiamare l’immagine geometrico-figurativa di Dio, cioè una sorta di triangolo a raggera e splendente, che è allo stesso tempo anche un recinto, una staccionata, un ostacolo inattraversabile, oltre il quale non si può né si deve passare. Si potrebbe dire che sia Ismail che il protagonista della *Lettera al padre* di Franz Kafka mettono in rilievo, letteralmente, la conservazione della condizione infantile di fronte al modello paterno. Ai loro occhi, il padre ha l’aspetto enigmatico degli dèi e dei tiranni, la cui legge si fonda nell’immaginario sulla loro persona e non sulla dimensione simbolica del pensiero. In Urmuz e in Kafka, l’idealizzazione paterna assume pertanto tratti evidentemente superegoici e inquietantemente persecutori. Ciò che unisce Kafka e Urmuz, come mostra chiaramente Freud attraverso l’elaborazione dell’Edipo, è il carattere di “doppio messaggio” paradossale dell’autorità paterna indirizzato nei confronti del figlio, che si può riassumere nella formula antitetica: “Tu sei come me. Tu non sei come me”. Ciò, oltre a portare all’espressione di contraddizioni interne nel processo di assimilazione e di identificazione nei confronti dell’autorità genitoriale, è anche una crisi, una sfiducia nella coerenza dei valori tramandati di cui è tradizionalmente depositario il padre. L’Edipo è strutturale nello sviluppo dello psichismo umano. Ma ciò che si può notare è che sia Kafka sia Urmuz, pur mettendo in discussione l’ideale dell’autorità paterna, traggono da questa denuncia una speciale forma di godimento nello scrivere la propria opera che ha aspetti tragici e penosi ma ad un tempo decisamente umoristici e comici. Il loro universo quasi concentrazionario annuncia la pulsione di morte e l’angoscia accanto al piacere del riso, della comicità e dell’eros.

Con Urmuz e con Kafka l’autorità paterna, che ha un ruolo centrale e che funge da origine e da garanzia della validità della legge divina, è messa seriamente in crisi. Il padre così viene restituito a ciò che simbolicamente rappresenta, ossia costituisce l’innervatura, la traccia, l’incavo dell’ordine simbolico, lo spazio di gioco linguistico tra assenza e presenza, che turba tutti i meccanismi di azione, di pretesa razio-

nale, di presa empirica e oggettivistica della realtà. E non è un caso che proprio Freud abbia basato la sua critica sullo smascheramento dell'idea di Dio vista come una proiezione della figura paterna, e sull'interpretazione della legge, sempre come imperativo paterno. Questa legge, al fondo di sé, appare vuota, equivoca, piena di ambiguità e di contraddizioni. È priva di significato e di senso al di là del suo carattere di legge che funziona da sé come risvolto negativo del desiderio. L'obbedienza alla legge consiste semplicemente nel suo riconoscimento. Ma riconoscere la legge implica anche la sua trasgressione che è insita nell'etica del desiderio. Al centro dell'interrogazione di Kafka e di Urmuz sta la crisi della legge e il godimento simbolico che da tutto questo se ne trae. Ciò che Celan ha visto nell'opera di Urmuz e di Kafka è che questi due scrittori non sono solo dei rivoluzionari ma hanno anche avuto il presentimento degli orrori dittatoriali e dei dispositivi concentrazionari di tutti i sistemi scientifico-burocratici che sono giunti a un tale grado di perversione da creare nella storia dell'umanità uno sconcerto inaudito.

Riprendiamo la lettura di Ismail e Turnavitu:

*în timpul iernii, când cea mai mare plăcere a lui este să se îmbrace cu o rochie de gală, făcută din stofă de macat de pat cu flori mari cărămizii și apoi să se agațe de grinzi pe la diferite binale, în ziua când se serbează tencuitul, cu scopul unic de a fi oferit de proprietar ca recompensă și împărțit la lucrători... În acest mod speră el că va contribui într-o însemnată măsură la rezolvarea chestiunii muncitorești...*

durante l'inverno, il più grande piacere di Ismail consiste nell'indossare prima una veste di gala, ricavata dal drappeggio d'una trapunta a grossi fiorami rosso mattone, poi, così bardato, arrampicarsi sulle impalcature dei cantieri, quando si festeggia il giorno dell'intonacatura, al solo scopo di vedersi offerto dal proprietario come ricompensa ed essere diviso tra i lavoratori... In questo modo egli spera di contribuire in rilevante misura alla soluzione della questione operaia...

Ismail si offre come "plus-valore" che nella teoria marxista è la differenza tra il valore del prodotto del lavoro e la remunerazione sufficiente al mantenimento dei lavoratori. Questa differenza nel regime capitalistico

costituisce il profitto dell'imprenditore. Cotadi, "con la sua camicia contadina e il tappo di champagne", e Ismail, fatto "di stoffa a fiorami rosso mattone", nella prospettiva scritturale urmuziana, hanno la funzione di supplementi simbolici. Urmuz punta soprattutto la sua attenzione sull'aspetto feticistico della merce di scambio, sul "carattere mistico" del prodotto che acquisisce valore. Il tappo di champagne da dividere in lotti di terreno per risolvere la complessa questione agraria, e Ismail, ricompensa del proprietario per i muratori, contribuiscono allo sdoppiamento essenziale del soggetto nel rapporto con l'oggetto. L'oggetto diventa feticcio nel valore che gli viene conferito, e si presenta nella doppia valenza di oggetto d'uso e di porta-valore; quindi la merce, nella logica del paradosso, si traduce in un bene immateriale e astratto il cui godimento è impossibile se non attraverso l'accumulazione e lo scambio. Ora si scoprono altri aspetti curiosi riguardanti Ismail:

*Ismail primește și audiențe, însă numai în vârful dealului de lângă pepiniera cu viezi. Sute de solicitanți de posturi, ajutoare bănești și lemne sunt mai întâi introduși sub un abat-jour enorm, unde sunt obligați să clocească fiecare câte 4 ouă. Sunt apoi suiți în câte un vagonet de gunoi de-al primăriei și cărați cu o iușeală vertiginosă până sus la Ismail, de către un prieten al acestuia, care îi servă și de salam, numit Turnavitu, personaj ciudat, care, în timpul ascensiunii, are urâtul obicei de a cere solicitanților să i se promită corespundență amoroasă, contrar amenință cu răsturnarea.*

Ismail si concede anche alle udienze, ma solo sulla cima della collina che domina la pepiniera dei tassi. Centinaia di postulanti che richiedono, chi un posto, chi aiuti in denaro e legna da ardere, vengono prima introdotti sotto un enorme abat-jour, dove sono costretti a covare 4 uova ciascuno, poi sono invitati a salire su dei vagoncini della spazzatura municipale, con cui vengono spinti su, a velocità vertiginosa, fino in cima, al cospetto di Ismail, per opera di un suo amico, di nome Turnavitu, che gli funge anche da salame. Questo strano personaggio, durante l'ascesa, ha la cattiva abitudine di pretendere dai postulanti la promessa di una corrispondenza amorosa, altrimenti minaccia di ribaltarli giù.

I riferimenti ai passi evangelici sono corrosivi. Inoltre, parole vertiginose come *abat-jour* e *salam* (nel senso arabo *salam 'alaik* "pace su

di te”), che si prestano a essere feticizzate o impiegate in maniera moralmente dissacratoria, mostrano l’eco della loro origine straniera nell’essere presi fedelmente-infedelmente alla lettera e nella loro cifra linguistica pronta a essere nuovamente allegorizzata.

I postulanti, nella prospettiva hegeliana, hanno desideri sin troppo concreti, materiali. Più propriamente hanno solo dei bisogni: richiedono, chi un posto, chi aiuti in denaro e legna da ardere. Ismail e Turnavitu mostrano invece una migliore domestichezza con la dimensione simbolica del linguaggio e della sua forza performativa. Consapevoli della posizione che occupano nell’ordine simbolico del discorso, il loro strano comportamento è dettato dialetticamente dal desiderio inteso come domanda d’amore e di riconoscimento (“la promessa di una corrispondenza amorosa, altrimenti minaccia di ribaltarli giù”). Perciò, Ismail e Turnavitu, adottando il registro discorsivo della promessa e della minaccia, sanno benissimo che questi specifici atti linguistici sono dei performativi. Per dirlo con John L. Austin, il performativo, rispetto all’atto constativo, è un linguaggio di potere che va al di là non solo del bisogno ma anche della stessa conoscenza.<sup>59</sup> I performativi sono delle parole che provocano, non appartengono all’ordine del sapere, cioè degli enunciati, ma all’enunciazione, a quella passione del soggetto, che è la verità stessa del desiderio. Questo dispositivo linguistico crea, a livello della narrazione di Urmuz, uno speciale effetto comico, ma anche uno scarto irriducibile nel discorso, il quale è segnalato, in questo brano di Urmuz, dagli equivoci e dai doppi sensi improntati alla logica del potere e della violenza.

Ora veniamo a conoscere la storia di Turnavitu:

*Turnavitu nu a fost multă vreme decât un simplu ventilator pe la diferitele cafenele murdare, grecești, de pe strada Covaci și Gabroveni. Nemaiputând suporta mirosul ce era silit să aspire acolo, Turnavitu făcu mai multă vreme politică și reuși astfel să fie numit ventilator de stat, anume la bucătăria postului de pompieri “Radu-Vodă”.*

---

<sup>59</sup> J. L. Austin, *Come fare cose con le parole*, Genova, Marietti, 1987.

*La o serată dansantă făcu cunoștință lui Ismail. Expunându-i acestuia mizera situație în care a ajuns din cauza atâtor învârtituri, Ismail, inimă caritabilă, îl luă sub protecțiunea sa. I se promise să i se servească de îndată câte 50 de bani pe zi și tain, cu singura obligațiune pentru Turnavitu de a-i servi de șambelan la viezuri; asemenea, să-i iasă înainte, în fiecare dimineață, pe strada Arionoaiei și, prefăcându-se că nu-l observă, să calce viezurele pe coadă spre a-i cere apoi mii de scuze pentru neatenție, iar pe Ismail să-l măgulească pe rochie cu un pământuf muiat în ulei de rapiță, urându-i prosperitate și fericire...*

*Tot spre a place bunului său prieten și protector, Turnavitu ia o dată pe an formă de bidon, iar dacă este umplut cu gaz până sus, întreprinde o călătorie îndepărtată, de obicei la insulele Majorca și Minorca: mai toate aceste călătorii se compun din dus, din spânzurarea unei șopârle de clanța ușii Căpităniei portului și apoi reîntoarcerea în patrie...*

Per lungo tempo, Turnavitu non era stato che un semplice ventilatore in diversi luridi caffè greci nella via Covaci e Gabroveni. Non potendo più sopportare i cattivi odori che era costretto ad aspirare in questi luoghi, si era dedicato per molto tempo alla politica e riuscì in questo modo a farsi dare la nomina di ventilatore di stato presso la cucina della stazione dei pompieri "Radu Voda".

Notate l'uso del nome proprio dell'altro personaggio, che fa coppia con Ismail. Turnavitu, nome di sonorità greca che tradisce la xenonimia francese di *tourne vite*, cioè gira veloce come un "ventilatore".

"Durante una serata danzante fece la conoscenza di Ismail. Dopo avergli esposto la misera condizione nella quale versava dopo tanto girare, Ismail, che aveva un cuore caricatevole, lo prese sotto la sua protezione". È indicativa l'ironia salace in merito alla *caritas* cristiana. "Questi gli promise una remunerazione immediata di 50 soldi al giorno, più il vitto, alla sola condizione che accettasse l'obbligo di ricoprire la carica di ciambellano, presso la grotta dei tassi". Vediamo subito cosa comporta essere un ciambellano di tassi.

Turnavitu aveva il compito, inoltre, di andare incontro ogni mattina in via Arionaia e, fingendo di non accorgersi di lui, doveva pestare la coda al tasso in modo da potergli chiedere per la sua distrazione mille volta scusa; in quel modo Turnavitu avrebbe soddisfatto la vanità di Ismail fa-

cendo scorre sulla sua veste un pennello intinto nell'olio di colza, augurandogli tutta la felicità di questo mondo...

Notate l'arguzia. Con i lunghi peli della coda del tasso si fabbricano pennelli con i quali Turnavitu sembra lubrificare l'insegnapersonaggio Ismail. Nella levantina ritualità dei gesti si conferma di nuovo la natura meramente grafica di Ismail. Ma non finisce qui. Leggiamo: "Sempre per far piacere al suo buon amico e protettore, Turnavitu una volta l'anno prende la forma di un bidone, e, se lo riempi di petrolio fino all'orlo [A chi si rivolge questo tu che in romeno è impersonale, se non proprio al lettore?], intraprende un lungo viaggio, di solito alle isole Maiorca e Minorca: il più delle volte questi viaggi consistono nell'andare, nell'impiccare una lucertola alla maniglia della porta della Capitaneria del porto, poi nel tornare in patria..."

Viaggio apparentemente assurdo, quello di Turnavitu, in direzione della terra natale di Ismail, filosofo-teologo di Spagna. Tuttavia questo viaggio ricorda un'azione riferibile a un sadismo infantile, uno scherzo di cattivo gusto o un atto di spregio tipico della crudeltà dei bambini. Ma se ci riferiamo al testo paleocristiano del *Fisiologo*, che Urmuz aveva ben in mente, scopriamo che la lucertola insieme all'ape, che compare anch'essa nel testo, poteva, in epoca cristiana, personificare l'anima che in questa forma sgusciava via dalla bocca dei dormienti, i quali, dopo il ritorno della bestiola, potevano essere informati delle sue esperienze.<sup>60</sup> Comunque l'aspetto ironico, grottesco ed enigmatico di Urmuz può essere anche letto nella maniera seguente. Se la lucertola in epoca cristiana veniva assunta a immagine di valenza positiva che testimoniava la rinascita, il ringiovanimento mediante la muta della pelle, la nostalgia della luce spirituale, tanto da essere raffigurata su incensieri e lanterne (tenete presente che Turnavitu una volta l'anno prende la forma di un bidone, riempito di petrolio fino all'orlo), con Urmuz questo simbolo religioso viene impietosamente profanato. La lucertola è infatti impiccata alla maniglia della porta della Capitaneria del porto.

---

<sup>60</sup> *Il Fisiologo*, a cura di F. Zambon, cit., p. 40.

Ritorniamo ora al testo e vediamo cosa ancora accade. Turnavitu, *tourne vite*, nella xenonimia francese, dopo aver passato un periodo di vita politica, girando velocemente in qualità di ventilatore di stato presso luridi caffè orientali, greci, ora si trova ad essere nominato da Ismail a “ciambellano dei tassi”; una carica anch’essa di particolare importanza, una responsabilità che purtroppo verrà a tradursi in un evento drammatico nella narrazione. Infatti il povero Turnavitu, durante uno di questi ricorrenti viaggi, contrae un fastidioso raffreddore determinando la contaminazione dei tassi e quindi l’impossibilità da parte di Ismail di rinnovare il conseguimento del piacere e la continuazione del suo rituale esoterico. Implacabilmente Turnavitu fu all’istante licenziato, ciò che per lui comportò una pesante umiliazione e la messa in atto di un funesto piano di suicidio personale, non prima però di aver preparato un’adeguata vendetta, condotta con estrema lucidità.

*În una din aceste călătorii, Turnavitu, contractând un guturai nesuferit, molipsi la înapoiere, în așa hal, pe toți viezurii, încât, din cauza deselor lor strănuturi Ismaîl nu îi mai putea avea la discreție oricum. Fu imediat concediat din serviciu.*

*Fire afară din cale sensibilă și neputând suporta o atare umilință, disperat, Turnavitu își puse atunci în aplicare funestul plan al sinuciderii, după ce avu însă mai întâi grijă să își scoată cei patru dinți canini din gură...*

*Înainte de moarte se răzbună grozav pe Ismaîl, căci, punând să i se fure acestuia toate rochiile, cu gaz dintr-însul le dădu foc pe-un maidan. Redus astfel la mizerabila situație de a rămâne compus numai din ochi și favoriți, Ismaîl abia mai avu puterea să se târască până la marginea pepinierei cu viezuri; acolo căzu el în stare de decrepitudine și în această stare a rămas și până în ziua de azi.*

In una di queste spedizioni, Turnavitu contrasse un insopportabile raffreddore e, al suo ritorno, contagiò a tal punto tutti i tassi che questi si misero a starnutire senza tregua. Ismail, non potendoli più avere a suo piacere, rimosse immediatamente Turnavitu dalla sua funzione.

Da qui inizia il dramma, la spirale negativa del desiderio - come saprà straordinariamente indicare Ionesco, restituendo ne “Le Rhume” de *La Cantarice chauve* il prestito contratto da Turnavitu:



Natura estremamente sensibile, non potendo sopportare una così grande umiliazione, Turnavitu, in preda alla disperazione, mise in atto allora il suo funesto piano di suicidio, non senza aver preso innanzitutto, la precauzione di strapparsi dalla bocca i quattro denti canini.

Ormai i denti canini si sono trasformati in “denti di scrittura” (Celan). Ecco il finale:

Prima di morire, si vendicò atrocemente di Ismail: lo fece derubare di tutte le sue vesti che poi bruciò in mezzo alla via col suo petrolio interiore. Ridotto così alla sua miserabile condizione di esser composto solo di occhi e favoriti, Ismail ebbe appena la forza di trascinarsi fino alla soglia della grotta dei tassi; lì cadde in uno stato di decrepitezza e in questa condizione vi giace ancora al giorno d'oggi...

Si è assistito alla realizzazione di un piano di suicidio testuale. Gli elementi alchemici della materia scrittoria, dopo tante trasmutazioni, riprendono la loro essenzialità inconsistente della lettera. Ismail ritorna al suo stato di elemento scritturale, alla condizione originaria di grafema orientale proprio come lo aveva conosciuto Urmuz. Nel processo di allegoresi (che cela anche riferimenti storici riguardanti la Romania durante dominazione turca e il relativo governo greco fanariota, nonché le allusioni alle pagine della vita di Gesù), i componenti, gli attributi ornamentali di Ismail riprendono il loro statuto di frammento, di simulacro nel gioco corrosivo del “petrolio interiore” della scrittura di Urmuz.

Al di là della realizzazione del “funesto piano di suicidio”, gli occhi e favoriti di Ismail non fanno altro che riflettere il tratto particolare del desiderio, il suo essere oggetto scarto tra la domanda d'amore e il bisogno, sempre al di là del soddisfacimento del bisogno e al di qua della soddisfazione della domanda d'amore; desiderio che non si appaga mai di niente e che proprio per questo, appare definibile in negativo, attraverso questo non-appagamento che lo caratterizza e lo sostiene. Eppure in questo rinvio di significativo in significativo che lo rivela e lo nasconde insieme immortalandolo così nella scrittura, questo desiderio nasconde ancora qualcosa di non appagato né appagabile,

non svanisce, resiste, rimane indistruttibile. Le prose urmuziane rivelano un'ontologia testuale, una carica profetica. Esse mettono in scena qualcosa di molto radicale: la dialettica senza fine del desiderio, il desiderio di desiderio dell'Altro.<sup>61</sup> In questo gioco è la morte che la fa da padrona. Tuttavia, la morte in quanto tale non deve mai tradursi in realtà effettiva, pena la fine del gioco.<sup>62</sup> Il riconoscimento della morte come Signore o Padrone assoluto porta con sé una distanza dalla morte come realtà effettuale, sia dalla morte del soggetto che non è mai esperita né mai tanto saputa come tale, sia dalla morte dell'altro, quella morte che il soggetto non può dare all'altro perché ciò condannerebbe il suo stesso desiderio di riconoscimento. Tenendo presente l'idea del "riconoscimento", nella sua articolazione con la struttura del "desiderio", si è in grado di comprendere adeguatamente la dinamica dell'evento scritturale delle *Pagine bizzarre* di Urmuz.

La morte è la regola del gioco ed è, ad un tempo, il patto che precede ogni forma di violenza. La morte è un maestro assoluto e deve essere posta a debita distanza. La lotta, la rivalità, la competizione dei personaggi di Urmuz, i quali mettono in scena il mito della lotta Servo-Padrone, è la cifra dell'aggressività che è insita nel desiderio di riconoscimento. È una lotta crudele in cui la crudeltà è sempre, al fon-

---

<sup>61</sup> "Il desiderio - scrive Lacan - è ciò che si manifesta nell'intervallo scavato dalla domanda al di qua di se stessa in quanto il soggetto, articolando la catena significante, porta alla luce la mancanza ad essere insieme all'invocazione a riceverne il complemento dall'Altro, luogo della parola, e anche il luogo di questa mancanza. In tal modo ciò che all'Altro è dato di colmare, e che è proprio ciò che non ha perché anche a lui l'essere manca, è ciò che si chiama amore, ma anche odio e ignoranza. Ed anche, passioni dell'essere, ciò che è evocato da ogni domanda al di là del bisogno che in che in essa si articola, e di ciò il soggetto rimane tanto più privato quanto più è soddisfatto il bisogno articolato nella domanda. Più ancora, la soddisfazione del bisogno appare come l'illusione in cui la domanda d'amore va schiantarsi, rimandando il soggetto al sonno in cui questo frequenta il limbo dell'essere, lasciandolo partire in esso". J. Lacan, *Scritti*, traduzione di Giacomo Contri, Torino, Einaudi, 1974, p. 623.

<sup>62</sup> Si veda su questo particolare aspetto lo studio di Marianna Gensabella Furnari, *L'oggetto perduto. Desiderio e verità in Jacques Lacan*, Napoli, Giannini Editore, 1985, pp. 85-99.

do, umanità, perché chi si colpisce a morte è proprio il simile. Il simile inteso come propria immagine speculare. Nella lotta Servo-Padrone la pulsione angosciata di morte che domina e condiziona il narcisismo, si manifesta, quando straripa, in quell'aggressione che condanna il desiderio dell'altro ad una spirale di violenza insensata.

Freud ha mostrato che il narcisismo è uno stato che caratterizza l'Io, e, da questo punto di vista, il narcisismo non è solo amore di sé. L'essere umano per amare l'amato ha bisogno dell'Io per trasformare l'amato reale in oggetto d'amore. Per far questo ricorre al fantasma e trasforma l'amato in oggetto fantasmatico, ossia in un'immagine interiore. La meta ideale dell'amore è quella di fondersi con l'amato attraverso il fantasma: esperienza puramente illusoria e quindi impossibile da realizzarsi perché di Due, effettivamente, non si può fare Uno, se non appunto nel fantasma. A partire da qui si potrebbe aprire nella coppia una spirale di violenza se l'amore si limitasse a questo.<sup>63</sup> Da questa spirale violenta il desiderio di riconoscimento non uscirebbe se la morte non fosse posta a distanza come regola del gioco, se il simbolico, cioè la parola, non precedesse e fondasse l'immaginario che scatena questa dialettica del riconoscimento senza fine fino ai suoi esiti più disastrosi. È la morte, dunque, il Maestro assoluto che il desiderio di riconoscimento trova al fondo di sé. Ed è ancora la morte che, assunta come regola del gioco, trasposta nel simbolico, quindi nelle parole, consente al desiderio, che vuole fare uno nel fantasma, di uscire dalla spirale violenta senza fine del desiderio del desiderio dell'altro.

Nel simbolo - cioè nella parola, nella scrittura, nella letteratura, che permette attraverso il suo dispositivo di linguaggio di esprimere, in maniera mediata, questo desiderio di fare uno nell'amore - quindi nel patto simbolico o nella regola del gioco, il desiderio trova, oltre alla violenza, anche la possibilità di un accordo col desiderio dell'altro, una possibilità che certo non abolisce del tutto l'aggressività che ri-

---

<sup>63</sup> Nell'amore si tratta in realtà dell'incontro del Due nell'evento del Terzo, cioè nell'incontro dell'evento simbolico della morte e della parola che fanno parte costitutiva del gioco irriducibile del desiderio.

mane al fondo del desiderio, ma che, testimoniandola (attraverso la scrittura, la parola, la domanda, la cultura, ecc.), le trova una forma, la disciplina, cioè la educa, la civilizza ne fa qualcosa di significativo non solo per sé ma anche per gli altri.

Ciò che rimane dunque, alla fine, è un accordo tra i desideri, un accordo che è alla cieca, come quando si dice che l'amore è cieco. E c'è un prezzo che si paga per questa cecità dell'accordo dei desideri che è l'alienazione strutturale del desiderio dell'uomo nel simbolico, ossia il tributo soggettivo che si paga alla poesia, alla cultura, alla letteratura.

In altri termini, il desiderio deve trovare un varco nella parola, al limite tradursi in parola, farsi deportare nella parola, nella domanda d'amore o d'amicizia, nella sua dimensione misteriosa e mai perversa. Oppure - prima ancora che come desiderio dell'altro, inteso come proprio simile che può scatenare una competizione aggressiva o una rivalità infinita che può condurre alla morte effettiva - questo accordo cieco di desideri si può porre come desiderio dell'Altro con la maiuscola, cioè del soggetto che si scopre sempre di essere Altro rispetto a se stesso.

Il Desiderio del desiderio dell'Altro significa in fondo amare l'incertezza che è alla base di ciò che si è, ovvero amare l'enigma che noi siamo a noi stessi, amare il gioco nella nostra relazione con l'Altro o con gli altri, e la consapevolezza che si può essere altrimenti da ciò che riteniamo a priori di essere.

Dunque, ritornando più da vicino a Urmuz, finora si è visto che le coppie delle *Pagine bizzarre* ripropongono metonimicamente il conflitto hegeliano dell'autocoscienza per il riconoscimento, nel rapporto Servo/Signore, ovvero il passaggio della coscienza alla coscienza di Sé. La via che perseguono i personaggi è quella del desiderio che spinge verso l'alterazione di una presunta o mitica sostanza dell'identità. Il passaggio è traumatico e si esplica in una lotta all'ultimo sangue, in cui, nel rapporto dialettico di amore e odio, ciascuna personalità vuole essere riconosciuta senza tuttavia riconoscere l'altro. È il dramma immaginario dell'identità. Da qui il desiderio di sopprimere l'altro, della morte dell'Altro, si traduce inevitabilmente in

una mancanza della coscienza di Sé (e in questo Urmuz dà l'impressione di andare oltre la visione totalizzante di Hegel in cui nessuno deve morire, pena il fallimento del confronto dialettico). Urmuz sembra piuttosto riscrivere questo dissidio hegeliano in termini per cui la dialettica della coscienza di Sé si trasforma nella dialettica infinita del Desiderio, nel dispiegamento della parola dell'Altro, in una corsa irrefrenabile fino "all'ultimo osso", che è luogo vuoto e originario della parola.

Da questo vuoto di parola si dispiega l'infinita corsa dei significanti scritturali che tentano illusoriamente di colmare il luogo della mancanza, attivando quel processo compositivo e scritturale che genera di fatto la molteplicità del senso. Si appaga così, illusoriamente, nel fantasma, quella soddisfazione di quel bisogno, di quel desiderio, di quella domanda d'amore che i personaggi urmuziani, inscenando fantasie perverse, tentano disperatamente di scambiarsi tra i silenzi della scrittura in una prospettiva abissale. Le pagine di Urmuz desiderano così raggiungere quel vuoto originario di parola che sta alla base di ogni prodursi del linguaggio, lasciando al lettore il compito di raccogliere e riesumare i frammenti, i muti grafemi, i nomi dimenticati, i reperti di una fantastica Biblioteca di Babele mai abbandonata.

#### IV. Pâlnia e Stamate

È giunto ora il momento di leggere *Pâlnia și Stamate. Romanzo in quattro parti*.

Quando si entra nell’“appartamento ben aerato” con veranda, nella prima parte del romanzo di Urmuz, il lettore incontra “su un tavolo senza gambe”, “basato su calcoli e probabilită”, un vaso che conține l’essenza eterna della “cosa in sé”. Ecco, nella sua concisione, l’*incipit* romanzesco:

*Un apartament bine aerisit, compus din trei încăperi principale, având terasă cu geamlâc și sonerie. În față, salonul somptuos, al cărui perete din fund este ocupat de o bibliotecă de stejar masiv, totdeauna strâns înfășurată în cearceafuri ude... O masă fără picioare, bazată pe calcule și probabilități, suportă un vas ce conține esența eternă a “lucrului în sine”, un cășel de usturoi, o statueta ce reprezintă un popă (ardelenesc) ținând în mână o sintaxă și... 20 de bani bacșiș... Restul nu prezintă nici o importanță. Trebuiește însă reținut că această cameră, vecinic pătrunsă de întuneric, nu are nici uși, nici ferestre și nu comunică cu exteriorul decât prin ajutorul unui tub, prin care uneori iese fum și prin care se poate vedea, în timpul nopții, cele șapte emisfere ale lui Ptolemeu, iar în timpul zilei doi oameni cum coboară din maimuță și un șir finit de bame uscate, alături de Auto-Kosmosul infinit și inutil...*

*A doua încăpere, care formează un interior turc, este decorată cu mult fast și conține tot ceea ce luxul oriental are mai rar și mai fantastic... Nenumărate covoare de preț, sute de arme vechi, încă pătate de sânge eroic, căptușesc colonadele sălii, iar imenșii ei pereți sunt, conform obiceiului oriental, sulemeniți în fiecare dimineață, alteori mășurați, între timp, cu compasul pentru a nu scădea la întâmplare.*

*De aci, printr-o trapă făcută anume în dușumea, se ajunge, din partea stângă, în o subt-pământă ce formează sala de recepție, iar din partea dreaptă, prin ajutorul unui cărucior pus în mișcare cu manivela, se pătrunde într-un canal răcoros, al căruia unul din capete nu se știe unde se termină, iar celălalt, la partea opusă, într-o încăpere scundă, cu pământ pe jos și în mijlocul căreia se află bătut un țăruș, de care se află legată întreaga familie Stamate...*

Un appartamento ben aerato, composto di tre vani principali, più una terrazza a vetri munita di campanello. Davanti, il salone sontuoso, la cui

parete di fondo è interamente occupata da una biblioteca in quercia massiccia, sempre strettamente avvolta in lenzuola fradice... In mezzo, basato su calcoli e probabilità, un tavolo senza gambe sorregge un vaso che contiene l'essenza eterna della "cosa in sé", uno spicchio d'aglio, una statuetta raffigurante un pope (di Transilvania) che tiene in mano una sintassi e... 20 soldi di mancia... Il resto non presenta alcuna importanza. Bisogna tuttavia tenere presente che questa camera, eternamente penetrata dalle tenebre, non ha né porte né finestre e comunica con il mondo esterno solo per mezzo di un tubo, che lascia talvolta uscire del fumo, attraverso cui si possono osservare, durante la notte, i sette emisferi di Tolomeo, e, durante il giorno, due uomini discendere dalla scimmia e una successione finita di semi secchi, accanto all'Auto-Cosmo infinito e inutile ...

Il secondo vano, che forma un interno alla turca, è decorato con molto fasto e contiene tutto ciò che il lusso orientale ha di più raro e di più fantastico... Innumerevoli tappeti pregiati e centinaia di armi antiche, ancora macchiate di sangue eroico, addobbano i colonnati della sala; e le sue immense pareti, in conformità all'usanza orientale, ogni mattina vengono imbellettate e, allo stesso tempo misurate, talvolta col compasso, evitando così il rischio di possibili rimpicciolimenti.

Di qui, per via di un trabocchetto ricavato nel pavimento, si giunge a sinistra in un sotterraneo che forma la sala di ricevimento, mentre sulla destra si entra, grazie a un carrozzino azionato da una manovella, in un fresco canale di cui una delle estremità non si sa dove finisce, mentre l'altra, dalla parte opposta, porta giù, in un vano basso fatto di terra, in mezzo al quale si trova piantato un palo, al quale sta legata tutta la famiglia Stamate...

Si tratta della descrizione di uno spazio monadico ricco di dettagli che presenta le caratteristiche di una scheda mnemotecnica ove si iscrivono i "luoghi" di un sapere di natura libresca, enciclopedica. Il riferimento al "pope (di Transilvania) che tiene in mano una sintassi e... 20 soldi di mancia" è forse un richiamo ironico al parroco erudito, di origine aristocratica, Petru Maior, formatosi al collegio romano "De Propaganda Fide", il quale con le sue opere ha dato un contributo essenziale alla "Scuola latinista di Transilvania". Influenzata dallo spirito illuminista e dal risveglio nazionale, essa ha avuto lo scopo di dimostrare, non senza qualche esagerazione, la continuità dell'elemento latino sul territorio della Dacia e l'unità etnico-linguistica del popolo

romeno su basi storiche e filologiche. È inoltre evidente la parodia del pensiero filosofico-economico-storico e scientifico nelle costanti allusioni ad Aristotele (“i sette emisferi di Tolomeo”), Leibniz (“cameramonade senza porte né finestre”), Kant e Schopenhauer (“la cosa in sé”), Marx (il “tavolo” spettrale “senza gambe” del *Capitale*), Darwin (“due uomini discendere dalla scimmia”) in uno scenario onirico, di straordinaria densità simbolica, che sembra derivare dalla lettura de *L'Interpretazione dei sogni* di Freud.

Il primo interrogativo che si pone colui che intenda tradurre questo testo di Urmuz in una qualsiasi lingua che non sia il romeno, riguarda il titolo. La seconda domanda concerne il genere, cioè la dicitura “romanzo”.

Partiamo dalla prima questione, cioè dal titolo: *Pâlnia și Stamate*. *Pâlnia* significa in romeno “l’imbuto” ed è di genere femminile. Il narratore afferma che è un “simbolo”. Il fatto che *Pâlnia*, con la maiuscola, sia posta nella forma articolata all’inizio del titolo, accanto a *Stamate*, non esclude di pensare che si tratti, almeno per un istante, di un nome proprio (come gli altri protagonisti dei racconti: Algazy e Grummer, Cotadi e Dragomir, Ismail e Turnevitu), oppure quantomeno di considerarla un sostantivo che possiede alcune qualità del nome proprio. In ogni caso è associato al genere femminile o, se si guarda al contesto narrativo, a una donna nel valore di ricettacolo, come la Chora platonica del *Timeo*. Difatti, *Pâlnia* è colei che riceve, cioè una strana entità che riveste l’immagine del suo essere femminile, una parola che si lascia prestare alle proprietà che accoglie il suo nome. Da un altro punto di vista *Pâlnia* è un oggetto di desiderio, e ciò riguarda specificatamente la questione enigmatica del fantasma sia letterario che soggettivo alle prese con la dimensione significativa della parola, intesa come corpo vuoto, che non si lascia completamente riempire da alcun significato definitivo. L’uno non va senza l’altro.

*Stamate*, di sonorità greca, sembra richiamare lo *stâmnos*, l’orcio piriforme antropomorfo, ove in epoca antica venivano conservati gli unguenti in un contesto presumibilmente funebre. Il suffisso -ate in romeno trascina con sé tutta una sequenza di supplementi, una catena di metonimie, estremamente suggestive e teoricamente infinite.



La seconda questione riguarda il genere letterario. *Pâlnia și Stamate* porta la dicitura “romanzo in quattro parti”. Le “quattro parti” fanno riferimento alla tecnica retorica allo scopo di definire i luoghi, le immagini e l’ordine che favoriscono la memoria di fatti e nozioni. Nella prima parte del romanzo si assiste alla descrizione spaziale del luogo dove vengono inventariati gli elementi costitutivi che daranno il via allo sviluppo drammatico dell’evento narrativo. Nella “seconda parte” i personaggi urmuziani vengono dipinti nell’attività quotidiana della loro esistenza. Nella “terza parte” viene introdotto l’elemento perturbante che sconvolge la stasi iniziale per azionare la dinamica drammatica dell’intreccio, e, alla fine, la “quarta parte” si conclude con un mancato *happy ending*, che stabilisce l’annullamento del protagonista e la sua definitiva scomparsa nel micro-infinito testuale.

Urmuz fa dunque allusione al “romanzo” e quindi alla sua tradizione nella cultura occidentale. Ciò ci induce ad una piccola riflessione preliminare. Se per romanzo si intende una narrazione piuttosto estesa (di solito in prosa di eventi realistici o fantastici, con uno o più personaggi), che implica generalmente una situazione dramatizzata, di cui segue gli sviluppi fino alla conclusione di segno positivo o negativo, ci si rende conto che Urmuz dà un sottotitolo provocatorio al suo testo, nel caso in cui si riferisca solo all’ampiezza materiale della narrazione, considerando la tradizione feuilletonistica dei romanzi di più di mille pagine, di importazione francese, molto in voga in Romania al quel tempo.

Il problema è ancora più complesso, se si vuol dare una più precisa definizione al romanzo in quanto genere. Se per esempio se ne ripercorre la storia nelle sue tappe e progressive ramificazioni, e se si menzionano infine le sue lontane origini, la tradizione del romanzo è fatta risalire alle manifestazioni delle letterature orientali (assiro-babilonese, aramaico, egizia, araba, ecc.). Se, invece, si restringe il campo dal punto di vista tematico, e si considera *Pâlnia și Stamate* una narrazione fondata sull’amore contrastato di due o più personaggi, che, attraverso una catena di prove e di eventi, giungono a un lieto epilogo (o tragicomico, come nel nostro caso), è d’obbligo fare riferi-

mento alla produzione letteraria dell'evo antico, a opere esemplari come *Gli amori pastorali di Dafne e Cloe* di Longo Sofista, o più appropriatamente al libro de *L'asino d'oro* di Apuleio. Quest'opera, attraverso l'inserzione della lunga favola di *Amore e Psiche*, si avvicina maggiormente, a livello di archetipo, al "romanzo" in miniatura di Urmuz.

Ma c'è anche un altro aspetto degno di rilievo. Il brano di apertura di *Pâlnia și Stamate* ("Di qui, per via di un trabocchetto ricavato nel pavimento, si giunge a sinistra in un sotterraneo che forma la sala di ricevimento, mentre sulla destra si entra, grazie a un carrozzino azionato da una manovella, in un fresco canale di cui una delle estremità non si sa dove finisce, mentre l'altra, dalla parte opposta, porta giù, in un vano basso fatto di terra, in mezzo al quale si trova piantato un palo, al quale sta legata tutta la famiglia Stamate...") ha una fonte ben precisa. Riecheggia una descrizione che indica lo scenario del luogo iniziatico relativo al culto di Zalmoxis, rintracciabile nella modalità pitagorica e sullo sfondo del "mito della caverna" di Platone. L'accenno urmuziano è un'allusione ironica al mito identitario dei romeni, e riguarda la religione misterica dei Geti che dimoravano nello spazio geografico dell'attuale Romania prima della dominazione romana.

Secondo la testimonianza di Erodoto (IV, 94-96), "i Geti sono i più valorosi dei Traci e i più giusti", "si credono immortali", "pensano di non morire affatto, e colui che muore raggiungerà Zalmoxis, un essere divino (*daimon*)" (IV, 93). Riportiamo per intero la lunga citazione di Erodoto, perché così si comprenderà meglio il senso allusivo all'orizzonte dei Misteri e l'azione sovversiva di Urmuz che prova a demistificare il mito delle origini che impronta l'identità nazionale.

Come ho appreso dai Greci residenti sul Ponto e sull'Ellesponto, - riporta Erodoto - questo Zalmoxis era un uomo che sarebbe stato schiavo a Samo, schiavo di Pitagora figlio di Mnesarco. Poi, divenuto libero, si sarebbe assai arricchito e avrebbe fatto ritorno, da ricco, nel proprio paese. Poiché i Traci vivevano miseramente ed erano poveri di spirito, Zalmoxis, che conosceva il sistema di vita degli Ioni e abitudini più progredite

di quelle dei Traci (avrebbe frequentato i Greci, e fra i Greci Pitagora, che non era certo di minore saggezza), si fece costruire *una sala di ricevimento*, in cui ospitava i cittadini più ragguardevoli; fra un banchetto e l'altro insegnava che né lui né i suoi convitati né i loro discendenti sarebbero morti, ma avrebbero raggiunto un *luogo*, dove sarebbero rimasti, e avrebbero *goduto di un'eterna felicità*. Mentre così operava e diceva, si costruiva *una stanza sotterranea*. E quando la stanza fu ultimata, Zalmoxis *scomparve alla vista* dei Traci: *scese nella dimora sotterranea* e vi abitò per tre anni. I suoi ospiti ne sentivano la mancanza e lo piangevano per morto; ma egli dopo tre anni si mostrò ai Traci e in tal modo i suoi insegnamenti risultarono credibili. Questo si racconta che abbia fatto Zalmoxis. Io questa storia della *camera sotterranea* non la rifiuto, ma neppure ci credo troppo; penso comunque che questo Zalmoxis sia vissuto molti anni prima di Pitagora. Se sia stato un *uomo* e se ora sia un *dio* locale per i Geti, chiudiamo qui la questione.<sup>64</sup> (*corsivi miei*)

A partire da questo brano di Erodoto, secondo Mircea Eliade, i Greci sono stati colpiti dalla similarità tra Pitagora e Zalmoxis. Il fatto di nominare Pitagora come fonte di insegnamento indica che il culto di Zalmoxis comportava la credenza nell'immortalità dell'anima ed alcuni tipi di riti iniziatici. L'*andreon* dove Zalmoxis riceveva gli "iniziati", parlando loro dell'immortalità dell'anima, richiama la sala dove insegnava Pitagora a Crotone e le relative stanze in cui si celebrava il banchetto di culto. Il fatto di ritirarsi in una camera sotterranea equivale, in forma rituale o simbolica, a una *katabasis* o a un *descensus ad inferos*. Inoltre, entrare in una caverna o antro sotterraneo significa stabilire un legame con i morti e attingere le loro forze.<sup>65</sup> Indubbiamente la dimensione ctonia, sotterranea della "sala di ricevimento" urmuziana riproduce surrettiziamente il luogo solenne ove si compiva il "risveglio della gnosi", il ricongiungimento con la divinità creatrice. Da questa prospettiva, Stamate, inteso come orcio piriforme, sembra appartenere alla serie dei soprammobili, degli oggetti atti alla

<sup>64</sup> Erodoto, *Le Storie. Libri III-IV*, Introduzione, traduzione e note di Fulvio Barberis, Milano, Garzanti, 1989, pp. 245-247.

<sup>65</sup> M. Eliade, *De Zalmoxis à Gengis-Khan. Études comparatives sur les religions et le folklore de la Dacie et de l'Europe Orientale*, Paris, Payot, 1970.

celebrazione del rito iniziatico. Probabilmente Urmuz allude a quel “po’ di essenza” divina, a quella scintilla vitale che è imprigionata dentro l’involucro dello *stàmnos* e che tenta disperatamente di ricomporsi con il Tutto. Non lo sapremo mai con certezza. Fatto sta che “la famiglia Stamate è legata al palo”, piantata a quei vincoli dell’apparenza, ed osserva ininterrottamente le immagini riflesse, le monadi illusorie “dal tubo di comunicazione” nella stessa condizione spirituale degli abitanti platonici del “mito della caverna”.

Come si vede, le *Pagine bizzarre* di Urmuz pretendono dal lettore uno sforzo di concentrazione e un gran potere di astrazione. Nel senso che l’esempio della scrittura di Urmuz richiede di imparare di più, di comprendere tutto l’orizzonte enciclopedico della sua opera. Tuttavia, allo stesso tempo, l’opera di Urmuz esige anche un percorso di lettura di segno opposto, cioè richiede di disimparare i correnti riferimenti interpretativi alla sua opera in modo da riuscire ad aprirsi all’esperienza dell’enigma, alla cruda forza della sua scrittura e di ascoltare il suo discorso in maniera non solo critica o erudita, ma anche etica. E questo non è un problema da poco. In generale per le *Pagine bizzarre* vale lo stesso consiglio che Giorgio Manganelli dà al lettore potenziale che si accinge a comprare il suo libro *Centuria* - il cui sottotitolo è *Cento piccoli romanzi fiume*. Nella quarta di copertina si trova scritto:

Il presente volume racchiude in breve spazio una vasta e amena biblioteca; esso infatti raccoglie cento romanzi fiume, ma così lavorati in modi anamorfici, da apparire al lettore frettoloso testi di poche e scarse righe. Dunque, ambisce ad essere un prodigio della scienza contemporanea alleata alla retorica, recente ritrovamento delle locali Università. Libriccino sterminato, insomma: a leggere il quale il lettore dovrà porre in opera le astuzie che già conosce, e forse altre apprendere: giochi di luce che consentono di leggere tra le righe, sotto le righe, tra le due facce di un foglio, nei luoghi ove si appartano capitoli elegantemente scabrosi, pagine di nobile effettazione, e dignitoso esibizionismo, li depositate per vereconda pietà di infanti e canuti. A ben vedere, il buon lettore vi troverà tutto ciò che gli serve per una vita di letture rilegate: minute descrizioni di case [...]; ambagi sessuali, passionali e camali [...]; memorabili conversioni di anime travagliate; virili

addii, femminesca costanza, inflazioni, [...] balenanti apparizioni di eroi dal sorriso mite e terribile; persecuzioni, evasioni, e dietro ad una vocale che non nomino, in tralice si potrà scorgere una tavola rotonda sui diritti dell'Uomo. Se mi si consente un suggerimento, - aggiunge ancora Manganelli - il modo ottimo per leggere questo libercolo, [...] sarebbe: acquistare diritto d'uso d'un grattacielo che abbia il medesimo numero di piani delle righe del testo da leggere; a ciascun piano collocare un lettore con il libro in mano; a ciascun lettore si dia una riga; ad un segnale, il Lettore Supremo, comincerà a precipitare dal sommo dell'edificio, e man mano che transiterà di fronte alle finestre, il lettore di ciascun piano leggerà la riga destinatagli, a voce forte e chiara. È necessario che il numero dei piani corrisponda a quello delle righe, e non vi siano equivoci tra ammezzato e primo piano, che potrebbero causare un imbarazzante silenzio prima dello schianto. Bene anche leggerlo nelle tenebre esteriori, meglio se allo zero assoluto, in smarrito abitacolo spaziale.<sup>66</sup>

I consigli di Manganelli vanno presi sul serio e sono forse una valida guida per addentrarsi nelle *Pagine bizzarre*, in particolare in questo "romanzo" di Urmuz, altrimenti si corre il rischio di schiantare in un imbarazzante silenzio una volta che si è entrati nei "sotterranei del testo".<sup>67</sup>

Come già aveva evidenziato per primo Eugène Ionesco, esistono in Urmuz, come in Kafka (e in Jarry), un'impressionante stratificazione di strutture interpretative. Per quanto ci riguarda le consideriamo tutte valide, ma ne segnaliamo solamente tre, soprattutto in relazione ai punti di contatto tra la scrittura di Urmuz e quella di Kafka, in linea anche con la tradizione esegetica della ricezione avanguardista delle *Pagine bizzarre*: l'interpretazione teologica (l'ansiosa ricerca del Dio assente, o per lo meno, di ciò che non si lascia cogliere empiricamente dal soggetto); quella sociale e critica (la messa in scena parodistica dei

<sup>66</sup> G. Manganelli, *Centuria. Cento piccoli romanzi fiume*, Milano, Adelphi, 1995.

<sup>67</sup> Pensiamo, per citare un illustre esempio, ad Ana Olos, *nom de plume* urmuziano Anagaia, straordinaria lettrice di *Pâlnia și Stamate*, che si è avventurata nell'attraversamento immaginario e fantastico dell'imbuto del romanzo *Pâlnia e Stamate*, privilegiando una lettura di stampo esoterico, occultistico e massonico in riferimento al contesto storico-sociale romeno al tempo in cui viveva Urmuz. Anagaia, *În subteranele textului. "Pâlnia și Stamate" (Introdere în urmuzologie II)*, Baia Mare, Editura Umbria, 1999.

dispositivi per molti versi inquietanti del sistema ideazionale dominante - e insieme alienante per il soggetto della scrittura - come il darwinismo, il militarismo, il fattore identitario e nazionalistico, il positivismo scientifico, il ruralismo contadino di matrice letteraria autotona e tradizionale, l'economicismo e il burocratismo, in particolare, nelle sue forme legate al versante perverso della legge); e l'interpretazione psicologica e autobiografica (il complesso familiare, l'irrisolto Edipo, che hanno impedito all'autore di queste "antiprose" di intraprendere una "normale" relazione con l'altro sesso e lo hanno portato, come in una sorta di fatalità non certo disattesa, al gesto estremo del suicidio con un colpo di pistola alla testa).

Per uscire da quest'*impasse* condizionante del lascito esegetico che grava sull'immagine di Urmuz è necessario tuttavia anche ridimensionare la portata della tradizione apologetica del surrealismo romeno (che ha fatto di lui un idolo esemplare) e l'esperienza citazionista della scrittura postmoderna della generazione degli anni '80 in Romania, sperimentale o neoavanguardistica.<sup>68</sup>

Il lettore, come forse si è già detto, è invitato dalle *Pagine bizzarre* in un certo senso a riconquistare quello stupore infantile, quella prima ingenua impressione di lettura, quella specie di meraviglia, che può far pensare, forse, a una "buffoneria letteraria", senza per questo inserirla, come fece George Călinescu, in un paradigma interpretativo di tipo impressionistico, intuitivo e normativo.<sup>69</sup> Questa attitudine critica sarebbe un ennesimo tentativo di rimuovere il crudo impatto evocativo della scrittura di Urmuz forzandola in una categorizzazione già data, e del resto anche normalmente riconosciuta. Essa è poco adeguata ad accogliere la portata singolare dell'evento e il dettato poetico dell'opera nel suo complesso, e a restituirla alla sua difficoltà intrinseca, che è fondamentalmente di ordine strutturale.

---

<sup>68</sup> Su quest'ultimo aspetto si veda di Marin Mincu, *Eseu despre textul poetic II*, Bucarest, Cartea Românească, 1986.

<sup>69</sup> G. Călinescu, *Principii de estetică*, Bucarest, Editura pentru Literatură, 1968.

Accostarsi alla “cosa in sé” delle *Pagine bizzarre* di Urmuz, al di là del riferimento alla filosofia di Kant e di Schopenhauer, implica vedere in essa un oggetto del tutto particolare (non solo generale). In *Pâl-nia e Stamate* la “cosa in sé” è un oggetto-non oggetto, cioè è come l’*Odradek* di Kafka: 1) è un oggetto che attraversa le generazioni e le costellazioni familiari come un lascito e una tradizione, ma insieme è un oggetto svincolato dal ciclo delle generazioni, quindi non è un possedimento, un bene interscambiabile; 2) è un oggetto che ha le caratteristiche di essere immortale, quindi destinato necessariamente a non morire del tutto, o quasi; 3) è un oggetto eterno, al di là del tempo e della storia, ma che si può individuare nello spazio, cioè in quello spazio che lascia le cose raccogliersi nel loro accadere; 4) è un oggetto al di là delle finitezza umana, non sessuato e che quindi va oltre la differenza dei sessi.

La “cosa in sé” di Urmuz sembra essere l’incarnazione di ciò che Jacques Lacan chiamò la *jouissance*, ovvero ciò che non serve a nulla.<sup>70</sup> La rappresentazione di questa *jouissance* la troviamo metonimicamente nella descrizione dell’ambiente che fa da sfondo alla figura della “cosa in sé”, posta in primo piano. Essa mette in scena un eccesso immortale (cioè non ancora morto o duro a morire) che si irradia propagandosi in tutte le *Pagine bizzarre*. La “statuetta del pope” transilvano con la “sintassi” (al di là dell’allusione a Petru Maior) raffigura ciò che persevera come una legge senza propriamente esistere (e in Kafka essa ci rende colpevoli senza sapere di cosa siamo colpevoli, oppure come suggerisce Cioran, colpevoli per il fatto solo di esistere). “L’Auto-Cosmo infinito e inutile” funziona come una specie di cattivo infinito hegeliano senza risoluzione e conciliazione finale. Esso sembra semplicemente trascinare alla deriva, in una sorta di alienazione permanente per il soggetto, e quindi la sua funzione è del tutto vana. Lo spazio interno che presidia la “cosa in sé” suggerisce una struttura monadica, alla Leibniz, senza “porte né finestre”. La “biblioteca” si

---

<sup>70</sup> Sulla *jouissance* si veda la voce *godimento* nel *Dizionario di psicanalisi*, a cura di R. Chemama e B. Vandermersch, Roma, Gremese Editore, 2004, pp. 141-145.

presenta come la forma assoluta dell'infinito nel campo del grande Altro, metafora del mondo in cui sono custoditi gelosamente i saperi dell'umanità. L'allusione urmuziana si coglie se ci riferiamo alla Biblioteca di Alessandria, che fu incendiata dal califfo in modo irrimediabile, ed è forse proprio per questo motivo che nel testo viene ricoperta da "lenzuola fradice". La biblioteca, dunque, è leibnizianamente la metafora del mondo, in essa sono custoditi gelosamente i saperi dell'umanità, nei libri, negli inventari, nei cataloghi.

Leggendo le *Pagine bizzarre* si ha come l'impressione che il discorso filosofico ("la cosa in sé"), religioso ("il pope"), il rituale magico-terapeutico ("spicchi d'aglio"), il primato dell'economico ("20 soldi di mancia"), le leggi del linguaggio ("la sintassi") oppure quelle evolutive della scienza ("gli uomini discendere dalla scimmia") parasitino e sfruttino la pura pulsione della "cosa in sé", tentando, nel vano dell'appartamento, di impedire lo scoppio di un incendio, imprevedibile ma pur sempre incombente. Il sapere difende il vano dalla forza della vita, dal reale pulsionale, che è sia biologico che rappresentazionale, secondo il mito delle pulsioni di Freud. Questo niente, che è pur qualcosa, mette in scena l'apparente paradosso dell'essenza eterna della cosa in sé in *Pâlnia e Stamate*. La "cosa in sé", cioè la cieca pulsione della vita (o della morte) che non muore, presenta le due caratteristiche del godimento nel romanzo urmuziano: la "cosa in sé" nelle *Pagine bizzarre* è ciò che non possiamo mai raggiungere e ottenere, ed è insieme ciò di cui non ci possiamo mai del tutto sbarazzare. I personaggi di Urmuz non fanno altro che dirci questo, fino allo spasimo e allo sfinimento delle loro assurde azioni.

Il mondo delle *Pagine bizzarre* è come se fosse intrappolato nel circolo vizioso della "cosa in sé". Sembra essere un marchinegno barocco fatto appositamente per catturare lo sguardo, una scena allestita per gli occhi curiosi del lettore. Lo strapotere della cosa in sé fa sì che i personaggi di Urmuz non somiglino al genere umano, anzi essi appaiono chiaramente inumani, più vicini al mondo degli oggetti o degli alieni. I suoi eroi sono una controfigura dell'umanità quando incarnano il loro eccesso inumano, quando somigliano a qualcosa più



dell'umano. Come gli umani possono provare odio, amore, amicizia, attrazione sessuale per certi tratti perversa, sembrano imbrigliati nella dialettica Servo-Padrone, nel loro disperato bisogno di riconoscimento reciproco, il che li impegna in un'estenuante lotta mortale. Ma in realtà Urmuz ci mostra che le sue creature di inchiostro sono solo dei simulacri, non mancano di nulla o se desiderano qualcosa, la loro è un'alterazione del desiderio, un'inadeguatezza al desiderio che li spinge e li fa divenire sempre altri, costantemente altri, in una continua metamorfosi della loro presunta identità, a dispetto del loro nome, peraltro straniero, quando non sono anonimi. I personaggi di Urmuz, come l'*Odradek* di Kafka, mettono in scena un universale singolare che denuncia la loro incompletezza, e annunciano il fatto che non sono ancora del tutto morti.

Nel prosieguo del romanzo la "cosa in sé" si esibisce negli ambienti e nei vani descritti in successione dall'autore:

Il secondo vano, che forma un interno alla turca, è decorato con molto fasto e contiene tutto ciò che il lusso orientale ha di più raro e di più fantastico... Innumerevoli tappeti pregiati e centinaia di armi antiche, ancora macchiate di sangue eroico, addobbano i colonnati della sala; e le sue immense pareti, in conformità all'usanza orientale, ogni mattina vengono imbellettate e, allo stesso tempo misurate, talvolta col compasso, evitando così il rischio di possibili rimpicciolimenti.

Per la raffigurazione del "secondo vano" Urmuz impiega la tecnica retorica dell'*èkhphrasis*, ovvero la descrizione letteraria di opere d'arte di provenienza plastica o pittorica in una "sequenza fluttuante di stasi".<sup>71</sup> Il quadro descritto sembra rifarsi alla tela del famoso pittore impressionista romeno Grigorescu dal titolo *Interno turco*, e si offre allusivamente come il distillato dell'esperienza letteraria della cultura islamica. Se la prima stanza raccoglieva in sé, in chiave parodistica, l'inventario materiale e concettuale dello spirito occidentale, la secon-

---

<sup>71</sup> R. Barthes, *La Retorica Antica*, Milano, Bompiani, 1972.

da ne contiene parallelamente l'anima orientale con i suoi emblemi immaginari:

Di qui, per via di un trabocchetto ricavato nel pavimento, si giunge a sinistra in un sotterraneo che forma la sala di ricevimento, mentre sulla destra si entra, grazie a un carrozzino azionato da una manovella, in un fresco canale di cui una delle estremità non si sa dove finisce, mentre l'altra, dalla parte opposta, porta giù, in un vano basso fatto di terra, in mezzo al quale si trova piantato un palo, al quale sta legata tutta la famiglia Stamate...

Nel suo folle eccesso, la "cosa in sé" perpetua se stessa "accanto all'Auto-Cosmo infinito e inutile" nella sala "che forma l'interno alla turca". Questo vano, "con molto fasto" e con "il lusso orientale" e "fantastico" che lo caratterizza, fa sfoggio di sé nei "tappeti pregiati", nelle "armi antiche macchiate di sangue eroico" ed evita il rischio di "possibili rimpicciolimenti", come recita il testo, perché impegna con la sua energia debordante le complicate procedure amministrative e domestiche preposte a prolungare indefinitivamente il lavoro di mascheramento, "in conformità all'usanza orientale", del suo insulso e orribile spettacolo che l'essenza della cosa stessa inscena. Di qui, per la sua via, "un trabocchetto ricavato nel pavimento", si sbuca "a sinistra" "in un sotterraneo che forma la sala di ricevimento", mentre a destra mediante un dispositivo meccanico si arriva "in un fresco canale", anch'esso enigmatico perché da una parte non si sa dove porti, ma dall'altra immette giù, "in un vano basso fatto di terra". In mezzo a questo luogo imprecisato, ma ricco di dettagli topografici e topologici, sta la "famiglia Stamate" legata a un palo. Il gioco dei rimandi culturali è interminabile, e il metalinguaggio inventato e costruito da Ur-muz si dimostra incapace di sostenere la potenza eversiva della "cosa in sé" e il suo strapotere eccedente.

Leggiamo ora la seconda parte del romanzo:

## II

*Acest om demn, unsuros și de formă aproape eliptică, din cauza nervozității excesive la care a ajuns de pe urma ocupațiilor ce le avea în*

*consiliul comunal, este silit să mestece, mai toată ziua, celuloid brut, pe care apoi îl dă afară, fărâmițat și insalivat, asupra unicului său copil, gras, blazat și în etate de patru ani, numit Bufty... Micul băiat, din prea multă pietate filială, prefăcându-se însă că nu observă nimic, târăște o mică targa, pe uscat, în vreme ce mama sa, soția tunsă și legitimă a lui Stamate, ia parte la bucuria comună, compunând madrigale, semnate prin punere de deget.*

*Aceste ocupațiuni îndeajuns de obositoare îi fac, cu drept cuvânt, să se amuzeze, și atunci, ajungând uneori cu îndrăzneala până la inconștiență, se uită tustrei cu benoclul, printr-o spărtură a canalului, în Nirvana (care se află situată în aceeași circumscripție cu dâșii, începând lângă băcănia din colț), și aruncă în ea cu cocoloașe făcute din miez de pâine sau cu coceni de porumb. Alteori, pătrund în sala de recepție și dau drumul unor robinete expres construite acolo, până ce apa, revărsându-se, le-a ajuns în dreptul ochilor, când cu toții trag atunci, de bucurie, focuri de pistol în aer.*

*În ce privește personal pe Stamate, o ocupație care îl preocupă în gradul cel mai înalt este ca să ia seara, prin biserici, instantanee de pe sfinții mai în vârstă, pe cari le vinde apoi cu preț redus credulei sale soții și mai ales copilului Bufty, care are avere personală. Acest negoț nepermis nu l-ar fi exercitat pentru nimic în lume Stamate dacă nu ar fi dus lipsă aproape completă de mijloace, fiind silit chiar să facă armata când era abia în vârstă de un an, numai ca să poată ajuta, cât de curând, pe doi frățiori nevoiași ai săi, cu șoldurile scoase prea mult în afară, cauză pentru care fuseseră dați afară din slujbă.*

## II

Questo degno individuo, untuoso e di forma quasi ellittica, spinto dall'eccessivo nervosismo dovuto alle attività che un tempo svolgeva nell'ambito del consiglio comunale, è costretto, quasi tutto il tempo, a masticare celluloide grezza che poi, ben sminuzzata e insalivata, vomita sul suo unico figlio, grasso, di quattro anni, annoiato di tutto, il cui nome è Bufty... Tuttavia il bambinetto, spinto da un'eccessiva pietà per il padre, fa finta di nulla e trascina una piccola barella sull'asciutto, mentre sua madre, frattanto, sposa tosata e legittima di Stamate, prende parte alla felicità comune componendo madrigali che firma con l'impronta digitale.

Bufty, nome di sonorità inglese, evoca in romeno il regionalismo *buft* (ventre, pancia) e il familiare e scherzoso *buftea* (uomo, bambino grasso). Trascina una piccola barella (*târăște o mică targă*) è un'espressione fraseologica romena che significa "essere stretto dalla

morsa dei soldi”. Qui si è preferita la traduzione letterale per mantenere l’effetto straniante del discorso.

A dire il vero, queste occupazioni piuttosto estenuanti li fanno divertire molto e allora tutti e tre, spinti talvolta dall’ardire che fa loro toccare le soglie dell’incoscienza, arrivano, attraverso una spaccatura del canale, a vedere col binocolo il Nirvana (che è situato proprio nella stessa circoscrizione, a partire dalla drogheria all’angolo), che viene bombardato con pallottoline di mollica di pane o torsoli di granoturco. Altre volte, invece, penetrano nella sala di ricevimento e danno il via a certi rubinetti appositamente costruiti, fino a quando l’acqua, riversandosi, giunge all’altezza dei loro occhi, e allora tutti insieme, colmi di felicità, sparano colpi di pistola in aria.

Per quanto concerne la situazione personale di Stamate, un’attività che lo impegna al massimo grado è quella di scattare la sera, nelle chiese, delle istantanee dei santi più attempati, per poi rivenderle a prezzo ridotto, con lo sconto, alla credula moglie e soprattutto al figlio Bufty, che sembra possedere un patrimonio personale. Per nulla al mondo Stamate avrebbe esercitato questo illecito commercio se non fosse stato quasi completamente privo di mezzi; anzi, fu costretto persino ad ottemperare gli obblighi della leva fin dalla tenera età di appena un anno, solamente per poter sovvenire, al più presto, ai bisogni dei suoi due poveri fratellini, che, per la semplice ragione di avere i fianchi un po’ troppo sporgenti, erano stati sbattuti fuori dal lavoro.

Quest’ultima è un’allusione polemica di Urmuz alla discriminazione sociale degli omosessuali. L’espressione romena *cu șoldurile scoase prea mult în afară* si può infatti rendere in italiano con il regionalismo “culattone”.

Nella seconda parte del romanzo “Stamate”, “l’individuo degno”, il padre, il marito (lo stâmnos “untuoso e di forma quasi ellittica” che contiene come un vaso la “cosa in sé” e dalla quale è senza tregua e senza riposo animato) è “spinto dall’eccessivo nervosismo” (questa è la cifra del godimento pulsionale, il reale della pulsione: *Trieb*), cioè “è costretto, quasi tutto il giorno” (a fare cosa?), “a masticare celluloidi grezzi che poi, ben sminuzzata e insalivata, vomita sul suo unico figlio”. Il suo modo di godere, di trasmettere e tramandare le cose, non le parole, assume modalità perverse, quasi sadiche, per non dire persecutorie nei confronti del

figlio, l'erede. Una legge imprecisata lo spinge, suo malgrado, a godere e ad esercitare la sua funzione paterna solo in questo modo. E il figlio, un bambino "grasso" di "quattro anni", il cui nome è Bufty, che fa? Anche lui, "annoiato di tutto", è "spinto da un'eccessiva pietà per il padre, fa finta di nulla e trascina una piccola barella sull'asciutto", quindi anche lui, a suo modo gode, gode in maniera diversa dal padre, e il suo godimento si soddisfa idealmente nella noia e nell'indifferenza. Talvolta Bufty prova nei riguardi di Stamate un sentimento di pietà che nasconde la colpa di essere mancante di qualche insegna fallica paterna, nel caso specifico, vive nella ristrettezza economica (trascinare una barella sull'asciutto è, come si è visto, un'espressione idiomatica che significa "essere stretto dalla morsa dei soldi"), cioè soddisfa ossessivamente su se stesso questa pulsione mortifera e attende di avere anche lui "un patrimonio personale" da spendere o da scambiare nel commercio tra i propri simili, a tempo debito. E la madre ("sposa tosata e legittima di Stamate"), che non ha neppure un nome, che fa? Come gode? Diciamo che lei è al servizio del suo godimento femminile ("non tutto fallico"), è sottoposta alla sua legge di madre-moglie-donna, nel caso specifico è una legge e un desiderio altro che mancano di nome e si esprimono in una logica di godimento mistico-poetico-musicale molto vicino alla vera natura della "cosa in sé", quindi del tutto diversa dal godimento esclusivamente "fallico" manifestato da Bufty e da Stamate. Recita il testo: "prende parte alla felicità comune componendo madrigali che firma con l'impronta digitale".

Che razza di felicità comune è mai questa? E in che senso intendere questo comune, questo "come-uno" familiare senza comprendere i molti del godimento soggettivo? E poi, quale enigma si cela dietro "i colpi di pistola" sparati "in aria" (al di là della citazione da *Il Signor Leonida alle prese con la reazione* di Caragiale) e quale gioia indicibile si ricava dall'apertura di certi "rubinetti appositamente costruiti" (che è forse un richiamo alla gioia del *Piccolo Hans* di Freud)? Lasciamo per ora aperte queste domande.

Prima di continuare la lettura della "terza parte" del romanzo, è opportuno evidenziare alcuni aspetti degni di interesse rilevati da Nicolae Balotă, specialista della letteratura dell'assurdo, che ha studiato

in maniera molto approfondita le tematiche della famiglia e della legge nell'opera di Urmuz.<sup>72</sup> I capitoletti critici intitolati *Il dramma familiare* e *Il processo alla Legge* individuano con sottigliezza psicologica le trame inconsce, che adombrano i percorsi esistenziali dell'autore, gli avvenimenti biografici, trasfigurati nella verità della lettera. Balotă scorge, attraverso le testimonianze di Eliza Vorvoreanu, delle tracce autobiografiche che si rivelano nelle commessure interstiziali della scrittura.

Prendiamo per esempio la famiglia Stamate. Essa si vede costretta a un palo in una condizione ctonia, sotterranea, senza alcuna possibilità di comunicazione con l'esterno (se non tramite la dotazione di un tubo-telescopio), in una situazione, si può dire, di *clôture* esistenziale. È evidente che la nozione stessa di famiglia si traduce come l'allegorizzazione di un luogo chiuso, statico, oscuro e morbosso, considerata la contigua promiscuità dei suoi appartenenti. Il nucleo familiare assume, *in abstracto*, una qualità quasi monadica, un'espressione *figée*, emblematica, che trova una certa risonanza anche nell'uso straniente dei nomi propri dei soggetti che lo compongono.

I personaggi in questione sono tre, un bel triangolo edipico che struttura il "romanzo familiare": Stamate, il padre, Bufty, il figlio, e la madre, senza nome, consorte di Stamate. Nella seconda parte del romanzo si assiste alla loro descrizione "realistica". Notiamo che Stamate, per compensare al suo snervante lavoro burocratico ("nell'ambito del consiglio comunale"), compie un inquietante rituale a spese del "suo unico figlio", "rigurgitando celluloidi grezzi" su di lui. In pratica esercita il suo potere autoritario e prevaricante sulla monotona esistenza *blasée*, un po' annoiata di Bufty, il quale, a sua volta, "per eccesso di pietà filiale, fingendo di non accorgersi di nulla", letteralmente: "trascina una barella", cioè non combina niente, si trastulla giocando con le parole, allo stesso modo di Urmuz bambino che ludicamente associava le parole tramite la suggestione sonora che evocavano alla sua mente. Anche la madre di Urmuz, come la moglie di Stamate, era

---

<sup>72</sup> N. Balotă, *Urmuz*, cit., pp. 102-108 e pp. 123-126.

una pianista di talento, e ironicamente nel testo, “compone madrigali, firmati con l’impronta digitale”. Come afferma Balotă si assiste allo “sdoppiamento dell’esistenza familiare”, e la “metafora ironica della famiglia unita” si traduce nei vincoli che li vede “legati al palo”. Sempre secondo il critico romeno, *Pâlnia și Stamate* non è l’unico testo dove il “Padre rappresenta l’autorità nell’atto di lanciare interdizioni, verso cui il Figlio può esercitare la sua rivolta”, e cita molti altri episodi narrativi per avvalorare l’argomentazione secondo la quale i testi urmuziani riflettono un conflitto familiare, motivato dal fatto che il padre del soggetto biografico aveva impedito allo scrittore di studiare la musica, costringendolo alla carriera burocratica, “seria”, di avvocato.<sup>73</sup> Ciò che preme tuttavia sottolineare al di là della pertinenza di quest’analisi psicologica, è che Urmuz è il primo ad essere cosciente della componente autobiografica dei suoi testi, e che quindi non è più possibile aspettarsi una certa “innocenza” nella pratica compositiva dello scrittore. Le opere di Urmuz dimostrano una precisa consapevolezza critica delle tematiche freudiane e presentano mal celate allusioni alla simbologia codificata ne *L’Interpretazione dei Sogni*.

Leggendo il passo seguente alla descrizione dei personaggi, si ha modo di vedere che “le occupazioni stanchevoli” che animano il conseguimento del piacere, hanno di mira la “felicità comune”, quindi sono un piacere che va al di là del principio piacere, cioè mera *jouissance*. Questa “felicità comune”, ci fa vedere Urmuz, per l’essere umano non è una gran bella cosa. Infatti, tornando alla famiglia Stamate, queste occupazioni piuttosto stanchevoli, che li fanno divertire molto, spingono tutti e tre alla temerarietà, talvolta sfiorando l’incoscienza, cioè arrivano a vedere col binocolo, attraverso una fenditura del canale, nel “Nirvana” (situato nella stessa loro circoscrizione, a partire dalla drogheria all’angolo). Cos’è questo Nirvana che compare all’improvviso e assume con Urmuz la valenza di nome proprio?

Il Nirvana è un termine sanscrito con cui nel buddhismo tradizionale si indicava una delle quattro vie di salvezza consistente

---

<sup>73</sup> N. Balotă, *Urmuz*, cit., pp. 123-126.

nell'ottenere l'estinzione delle passioni e la cessazione della sofferenza inerente alla volontà di vita. Nel pensiero occidentale questo concetto è stato ripreso da Schopenhauer, che Freud riconosce come suo precursore, per indicare la negazione della volontà di vivere la cui esigenza scaturisce dalla conoscenza della natura dolorosa e tragica della vita. A partire da qui, Freud afferma che "l'aver conosciuto come tendenza dominante della vita psichica, e forse della vita nervosa in genere, lo sforzo che si esprime nel principio di piacere, sforzo inteso a ridurre, a mantenere costante, a eliminare la tensione interna provocata dagli stimoli (il "principio del Nirvana", per usare un'espressione di Barbara Low), è in effetti uno dei più forti motivi che ci inducono a credere nell'esistenza delle pulsioni di morte".<sup>74</sup> Dunque questa "felicità comune" che condurrebbe la famiglia Stamate a guardare nel Nirvana, in realtà li spinge dritti alla morte. Urmuz sa molto bene quello che scrive, non è innocente. Ha letto Freud, Schopenhauer ed Eminescu.

Sappiamo, inoltre, che questo "Nirvana" di Urmuz ha anche la possibilità di venir bombardato con pallottoline di mollica di pane o con torsoli di granoturco dai componenti della famiglia Stamate. E, altre volte, sempre per conseguire la cosiddetta "felicità comune", i personaggi urmuziani penetrano nella sala di ricevimento e danno il via a certi rubinetti appositamente costruiti, fino a che l'acqua, riversandosi, arriva all'altezza dei loro occhi. A quel punto, tutti insieme sparano, per la felicità, colpi di pistola in aria. Insomma fanno tutte queste attività per tentare di ridurre o al limite di azzerare la quantità di eccitazione proveniente sia dal mondo esterno che dal mondo interno. Ma questo è possibile farlo solo ricorrendo alle parole che si combinano scegliendo il regime flessibile dell'enunciazione in alternativa a quello rigido della dimostrazione e dell'enunciato. In altri termini, con Urmuz, direbbe Ionesco, "il linguaggio deve quasi esplodere, o distrug-

---

<sup>74</sup> S. Freud, *Al di là del principio di piacere*, in *Opere*, vol. IX, Torino, Boringhieri, 1977, p. 241.



gersi, nell'impossibilità di contenere i significati".<sup>75</sup> Pertanto, i richiami sessuali alla *spatură a canalului* ("fenditura del canale") al ruolo accessorio dei "rubinetti" nella "sala di ricevimento", ecc., che contribuiscono alla "felicità comune" non hanno una pregnanza simbolica in senso meramente psicologico o ermeneutico, cioè in termini di enuciati e di dimostrazioni, ma vanno letti come luoghi della parola, ossia crocevia di significati, tracce mnestiche della memoria culturale dell'autore-lettore di testi che si avvale del potere simbolico del linguaggio. Non di meno, il *clin d'oeil* caragialiano ai "colpi di pistola in aria" attesta la fedeltà espressiva alla tradizione romena dell'assurdo.<sup>76</sup>

Si vuole semplicemente far notare che la cultura dell'autore, "il suo patrimonio personale", agisce come medium speculare, "binocolo" che si adopera come filtro della realtà. Gli eventi autobiografici del soggetto narrante si inseriscono nel "macro processo di intertestualizzazione" (Kristeva), per essere riproposti nella forma simbolica della scrittura.<sup>77</sup> Seguendo questa linea di pensiero, qualsiasi referente di

---

<sup>75</sup> E. Ionesco, *Note e contronote. Scritti sul teatro*, traduzione di Gian Renzo Morleo e Giovanni Moretti, Torino, Einaudi, 1965, p. 31.

<sup>76</sup> Infatti, da questo punto di vista, il riferimento di Urmuz alla pièce teatrale di Caragiale (1880) *Conul Leonida fața cu reacțiunea* (Il signor Leonida alle prese con la reazione) inscena "l'assurdo dei contenuti" (Mincu) in quanto l'azione drammatica si svolge in un dialogo animato e comico tra marito e moglie, impauriti, che congetturano, chiusi al buio all'interno della propria camera da letto, sulle cause dei "colpi di pistola" o d'arma da fuoco che si sentono all'esterno, nel timore di una rivoluzione e delle possibili conseguenze in cui i coniugi potrebbero incappare. Il dialogo coniugale, nella climax della narrazione, diventa sempre più assurdo e sconnesso, proprio come nelle migliori scene ioneschiane nella loro dinamica ma non nella loro espressione discorsiva. E alla fine, il tutto si rivela in un terribile malinteso, risolto dalla serva che svela il "mistero" dei "colpi di pistola in aria": si era trattato del festeggiamento popolare dell'ultima di Carnevale, a casa del droghiere, all'angolo della strada. È questa, forse, la felicità comune che Urmuz richiede al suo lettore, e non solo il principio del Nirvana messo in scena dalle sue creature d'inchiostro. O per meglio dire, lo sguardo del lettore con Urmuz deve essere sempre "binoculare". L'uno non va senza l'altro.

<sup>77</sup> Julia Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico. L'avanguardia nell'ultimo scorcio del diciannovesimo secolo: Lautréamont e Mallarmé*, Venezia, Marsilio, 1979.

tipo biografico, letterario, burocratico, ecc., ridotto a effetto di linguaggio, funziona semioticamente come condizione di lettura nella trama testuale. I luoghi di iscrizione urmuziana si aprono come un “palinsesto” (Genette);<sup>78</sup> giocano il ruolo di maschera, di veicolo significativo, collocandosi nel linguaggio, inteso come correlazione di testi, come scrittura-lettura che va di pari passo con la logica assoluta della passione letteraria.

A questo punto possiamo dire che Urmuz inscena un’azione decostruttiva riguardo al materiale della tradizione attraverso il gioco allusivo, la convenzionalizzazione retorica di ogni discorso. Ovvero, per dirlo ancora con la Kristeva, Urmuz è più o meno consapevolmente preso nella “pratica significativa” che soggiace a qualsiasi costituzione del testo e al processo di allegorizzazione della lettura che da esso deriva. Inoltre, il richiamo ironico al “Nirvana” di matrice schopenhaueriana, conferma la visione parodistica, di un “mondo come volontà di rappresentazione”, ad opera di uno scrittore-lettore che si muove disinvoltamente ai margini del sapere enciclopedico nel tentativo impossibile di formalizzare la cultura occidentale.

In questa prospettiva *Pâlnia și Stamate* indica l’altra faccia, l’altra “metà della cosa in sè” kantiana della “prima parte del romanzo”, rivelando che “la bella apparenza” dell’arte richiede la precisione ossessiva “col compasso”, la lucidità d’espressione dell’autore alle prese con la costruzione del testo. In questo senso Marin Mincu poteva scrivere senza esitazione che Urmuz è un *om de texte*, un operatore testuale *avant la lettre*, che convoglia nel movimento della narrazione il gioco combinatorio, l’equivoco dei livelli semantici, mediante la ridondanza, cioè quella ricchezza connotativa e connotante del messaggio comunicativo che sta alla base del discorso poetico.<sup>79</sup>

---

<sup>78</sup> Gérard Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997.

<sup>79</sup> M. Mincu, *Ion Barbu. Eseu despre textualizarea poetică*, București, Cartea Românească, 1981, pp. 282-283.

Un altro aspetto che la scrittura urmuziana prende di mira sono i valori burocratici, o meglio, come afferma Balotă, *il processo alla Legge*. Dalle notizie biografiche che già conosciamo, è noto che l'autore ha svolto la professione di giudice in provincia, prima di esercitare quella di cancelliere e copiatore di incartamenti presso l'Alta Corte di Cassazione di Bucarest. Secondo la testimonianza della sorella sembra che Urmuz fosse un giudice molto severo che riconosceva intuitivamente la finzione recitativa, e ai suoi occhi, patetica, di alcuni imputati, i quali mettevano in scena con istrionica maestria, nel teatro del tribunale, la loro pretesa innocenza. La sorella era alquanto sorpresa dall'atteggiamento apparentemente crudele del fratello, poiché nella vita di tutti i giorni, in ambito familiare, si presentava di indole buona, conciliante e molto affettuoso. Indubbiamente l'attività giudiziaria della prassi quotidiana ha avuto modo di riflettersi nella dinamica compositiva dei suoi testi, lasciando strascichi significanti, tarli burocratici, appartenenti al codice linguistico del fòro. In tale contesto, Nicolae Balotă afferma che la "sfera della Legge ricopre la figura autoritaria del Padre. L'autorità del Padre è il simbolo di tutte le autorità".<sup>80</sup> E si annoverano "numerosi indizi - scrive sempre il critico romeno - della rivolta, della sovversione del Figlio contro le Leggi e contro il Padre".<sup>81</sup> Pertanto le prose urmuziane si possono leggere anche come "piccoli processi", spogliati dalla loro portata tragica e solenne, che manifestano un umorismo nero quasi kafkiano. Tutti i testi urmuziani sono impregnati di terminologia burocratica ed è quasi impossibile ripercorrerli singolarmente dal momento che contribuiscono alla configurazione di uno stesso sviluppo narrativo, che dà luogo alla interpretazione su accennata da Balotă.

È evidente che nel fòro interiore della scrittura si attualizza un conflitto edipico, instaurato dalla figura paterna, in cui il ruolo di figlio represso dal padre gioca una parte del tutto particolare nella sceneggiatura del "romanzo" personale. Ma quest'aspetto riguarda solo

---

<sup>80</sup> N. Balotă, *Urmuz*, cit., p. 124.

<sup>81</sup> Ivi.

l'immaginario e non l'aspetto strutturale e simbolico del processo compositivo delle *Pagine bizzarre*. *Il processo* e *La colonia penale* di Kafka hanno molti punti di contatto con le prose urmuziane, sia dal punto di vista tematico che autobiografico; ma ciò che non bisogna perdere di vista, è che, nella trama testuale, le ossessioni personali degli autori, come specchio di traumi, sconfitte e angosce, vanno lette anche in chiave di finzione, e spesso producono effetti comici che danno luogo a risultati originali elaborando il materiale onirico che emerge dall'inconscio. Si vuole semplicemente constatare che l'uso di determinate terminologie, "idioletti", come li chiama Barthes, non necessariamente appartenenti alla sfera letteraria propriamente detta, scatenano improvvise invenzioni umoristiche, "divertenti" percorsi di lettura, eludendo le catene repressive del Super-Io e facendo zampillare le risorse dell'Es.<sup>82</sup>

È giunto il momento di iniziare a leggere la terza parte del romanzo:

### III

*Într-una din zile, lui Stamate, ocupat fiind cu obișnuitele sale cercetări filozofice, i se păru, o clipită, că a pus mâna și pe cealaltă jumătate a „lucrului în sine”, când fu distras de o voce femeiască, o voce de sirenă, ce mergea drept la inimă și se auzea în depărtare, pierzându-se ca un ecou.*

*Alergând de urgență la tubul de comunicație, Stamate, spre marea lui înmămurire, văzu cum, în aerul cald și îmbălsămat al serii, o sirenă cu gesturi și voce seducătoare își întindea corpul lasciv pe nisipul fierbinte al mării... în luptă puternică cu sine, pentru a putea să nu cadă pradă tentației, Stamate închirie atunci în grabă o corabie și, pornind în larg, își astupă urechile cu ceară împreună cu toți matrozii...*

### III

Un giorno, a Stamate, mentre era dedicato alle sue consuete ricerche filosofiche, parve, per un istante, di aver messo la mano sull'altra metà della "cosa in sé", quando all'improvviso venne distratto da una voce fem-

---

<sup>82</sup> Su questo aspetto si veda Renato Barilli, *Comicità di Kafka, un'interpretazione sulle tracce del pensiero freudiano*, Milano, Bompiani, 1982.

minea, una voce di sirena che puntava dritto al cuore e si sentiva in lontananza, prima di perdersi come un'eco.

Precipitandosi al tubo di comunicazione, Stamate vide, con sua grande meraviglia, nell'aria calda e imbalsamata della sera, una sirena dalla voce e dai gesti seducenti distendere il suo corpo lascivo sulla sabbia rovente del mare... Ingaggiando allora una lotta furibonda con se stesso per non cadere facile preda della tentazione, Stamate noleggiò in tutta fretta una nave e, nel prendere il largo, si tappò le orecchie di cera insieme a quelle di tutti i marinai...

È un'allusione ironica all'*Odissea* (XII). Urmuz offre un intreccio tra oralità e scrittura nella variazione della metafora: Stamate non si fa più legare all'albero della nave per ascoltare il canto delle sirene, ma si tappa anche lui le orecchie con la cera come i suoi marinai. La stessa cosa accade ne *Il silenzio delle Sirene* di Kafka. Ecco il mirabile testo:

Per dimostrare che anche mezzi insufficienti, persino puerili, possono procurare la salvezza:

Per difendersi dalle Sirene, Ulisse si empì le orecchie di cera e si fece incatenare all'albero maestro. Qualcosa di simile avrebbero potuto fare beninteso da sempre tutti i viaggiatori, tranne quelli che le Sirene adescavano già da lontano, ma in tutto il mondo si sapeva che ciò era assolutamente inutile. Il canto delle Sirene penetrava dappertutto, e la passione dei sedotti avrebbe spezzato altro che catene e alberi maestri! Ma non a questo pensò Ulisse, benché forse ne avesse sentito parlare. Aveva piena fiducia in quella manciata di cera e nei nodi delle catene e, con gioia innocente per quei suoi mezzucci, navigò incontro alle Sirene.

Senonché, le Sirene possiedono un'arma ancora più terribile del canto, cioè il loro silenzio. Non è avvenuto, no, ma si potrebbe pensare che qualcuno si sia salvato dal loro canto, ma certo non dal loro silenzio. Nessun mortale può resistere al sentimento di averle sconfitte con la propria forza e al travolgente orgoglio che ne deriva.

Di fatti all'arrivo di Ulisse le potenti cantatrici non cantarono, sia credendo che tanto avversario si potesse sopraffare solo col silenzio, sia dimenticando affatto di cantare alla vista della beatitudine che spirava il viso di Ulisse, il quale non pensava ad altro che a cera e catene.

Egli invece, diremo così, non udì il loro silenzio, credette che cantassero e immaginò che lui solo fosse preservato dall'udirle. Di sfuggita le vide girare il collo, respirare profondamente, notò i loro occhi pieni di lacrime, le labbra socchiuse, e reputò che tutto ciò facesse parte delle me-

lodie che, non udite, si perdevano intorno a lui. Ma tutto ciò sfiorò soltanto il suo sguardo fisso alla lontananza, le Sirene scomparvero, per così dire, di fronte alla sua risolutezza, e proprio quando era loro più vicino, egli non sapeva più nulla di loro.

Esse invece, più belle che mai, si stirarono, si girarono, esposero al vento i terrificanti capelli sciolti e allargarono gli artigli sopra le rocce. Non avevano più voglia di sedurre, volevano soltanto ghermire il più a lungo possibile lo splendore riflesso dagli occhi di Ulisse.

Se le Sirene fossero esseri coscienti, quella volta sarebbero rimaste annientate. Sopravvissero invece, e avvenne soltanto che Ulisse potesse scampare.

La tradizione però aggiunge qui ancora un'appendice. Ulisse, dicono, era così ricco di astuzia, era una tale volpe, che nemmeno il Fato poteva penetrare nel suo cuore. Può darsi - benché ciò non riesca comprensibile alla mente umana - che realmente si sia accorto che le Sirene tacevano e in un certo qual modo abbia soltanto opposto come scudo a loro e agli dèi la sopra descritta finzione.<sup>83</sup>

Rispetto alle *Sirene* di Kafka, la sirena di Urmuz esibisce un comportamento diverso di fronte agli occhi di Stamate-Odisseo:

*Sirena deveni însă tot mai provocatoare... Ea îl urmări pe întinsul apelor, cu cântări și gesturi perverse, până ce o duzină de Driade, Nereide și Tritoni avură tot timpul să se adune din larguri și adâncuri și să aducă pe o superbă cochilie de sidefo inocentă și decentă pâlnie ruginită.*

*Planul de seducțiune al seriosului și castului filozof putea fi astfel considerat ca reușit. Abia avu el timpul să se furișeze la tubul de comunicație, când zânele mării îi și depuseră, grațios, pâlnia în preajma locuinței sale, apoi, ușoare, zglobii, în râsete și chiote nebune, dispărură cu toate pe întinsul apelor.*

*Confuz, înnebunit, dezagregat, Stamate abia putu să apară cu căruciorul prin canal... Fără a pierde însă cu totul sângele rece, azvârli el de câteva ori cu țărâna asupra pâlniei și, după ce se ospăta cu puțină fiertură de ștevie, se aruncă, din diplomație, cu fața la pământ, rămânând astfel în nesimțire timp de opt zile libere, termenul necesar ce, după procedura civilă, credea dânsul că trebuia să treacă pentru a putea fi pus în posesiunea obiectului.*

---

<sup>83</sup> F. Kafka, *Racconti*, a cura di E. Pocar, Milano, Mondadori, 1970, pp. 428-429.

Ma la sirena divenne sempre più provocante... Si mise a inseguirlo sulla distesa delle acque, con canti e gesti perversi, tant'è che una dozzina di Driadi, Nereidi e Tritoni ebbero tutto il tempo di venirsene dal largo e risalire insieme dagli abissi marini per portare, su una superba conchiglia di madreperla un innocente e decente imbuto arrugginito.

Ritorna il gioco dell'*èkphrasis* con il dipinto di Botticelli la *Nascita di Venere*. Al posto della Venere Urania come nella *Fuchsiade* appare ironicamente l'imbuto, un nome che non è un nome, un "simbolo".

Il piano di seduzione del casto e serio filosofo poteva dunque considerarsi riuscito. Ebbe giusto il tempo di infilarsi furtivamente nel tubo di comunicazione per accorgersi che le fate del mare gli avevano già deposto con grazia l'imbuto vicino alla sua dimora, e poi vederle tutte insieme, leggiadre, vivaci, sparire tra strilli e folli scoppi di risa, scomparire nell'immensità delle acque.

Confuso, impazzito, ridotto a pezzi, Stamate ebbe appena la forza di riapparire col carrozzino sul canale... E senza perdere il sangue freddo, si mise a gettare qualche manciata di terra sull'imbuto e una volta rinvigorito con un po' di decotto di acetosella, si prosternò diplomaticamente con la faccia a terra, rimanendo così in uno stato totale di incoscienza, tempo otto giorni festivi, termine necessario, come egli credeva, per entrare in possesso dell'oggetto, secondo la procedura civile.

Stamate è confuso e impazzito come l'amante neoplatonico, ridotto a pezzi come lo stàmnos, il recipiente funebre antropomorfo. I livelli della narrazione sono determinati dall'uso degli aggettivi che caratterizzano la figura di Stamate.

La domanda che ci possiamo fare ora è la seguente: come si fa ad "entrare in possesso dell'oggetto"? La risposta giusta è dell'ordine dell'impossibile, cioè la risposta sarebbe che si entra in possesso dell'oggetto solo grazie alla magia del fantasma, ossia solo grazie al potere evocativo della parola. Immaginiamo, come ci spinge a fare Urmuz, una relazione affettiva con qualcuno da cui siamo terribilmente attratti. Supponiamo che questa persona – perché di questo si tratta, non di semplici oggetti – sia l'oggetto reale verso il quale si orienta la pulsione sessuale. Stamate (cioè l'Io di Stamate) frequenta questa per-

sona fino a incorporarla a poco a poco al suo interno e a trasformarla in una parte di sé. Mentre la creatura amata è all'interno, cioè è al nostro interno (all'interno di Stamate, di Urmuz o di chiunque altro) la trattiamo con un amore ancora più intenso di quello che avvertiamo quando era reale. Perché? Perché è divenuta una parte dell'Io. Stamate la ama in quanto se stesso. Amare l'altro è sempre amare se stessi. È a questo punto che la persona amata cessa di essere all'esterno di Stamate e vive in Stamate in forma di oggetto fantasmato che ravviva costantemente le sue pulsioni sessuali, che sono sia erotiche che conoscitive. Perciò, la persona reale esiste ormai per Stamate soltanto nella forma di fantasma, perfino se per un altro verso Stamate continua a riconoscerle un'autonoma esistenza nel mondo. Di conseguenza, quando noi amiamo, noi amiamo sempre un essere misto fatto simultaneamente della stoffa del fantasma e della persona reale esistente al di fuori di noi. La relazione amorosa, come quella dell'amicizia, nelle *Pagine bizzarre*, è dunque fondata su un fantasma che appaga la sete della pulsione e che procura un piacere parziale che possiamo definire in senso molto ampio "sessuale", includendo in questo campo anche il sesso delle creature di inchiostro di Urmuz. La questione però è che noi ameremo o odieremo il nostro prossimo secondo l'atteggiamento d'amore o di odio che abbiamo verso il suo doppio fantasmato e che ormai si trova al nostro interno dipinto sulle pareti del cuore, come dicevano i poeti siciliani e i "fedeli d'amore". Tutte le relazioni affettive, le nostre e quelle degli altri si adattano strettamente allo stampo del fantasma.<sup>84</sup> Questo fantasma mobilita l'attività delle pulsioni sessuali e procura piacere, ma, come vedremo con Stamate, anche dispiacere. Anzi, con Stamate, assisteremo in presa diretta all'attraversamento di questo fantasma. Se il lettore di Urmuz ne trarrà piacere o dispiacere sarà solo merito suo... o forse del suo fantasma. Leggiamo:

---

<sup>84</sup> Sulle questioni riguardanti il fantasma dal punto di vista psicanalitico, si veda J.-D. Nasio, *Le Fantasma. Le plaisir de lire Lacan*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2005.



*După această trecere de timp, reluându-și ocupațiunile cotidiene și pozițiunea verticală, Stamate se simți cu totul renăscut. Niciodată nu cunoscuse el până atunci divinii fiori ai dragostei. Se simțea acum mai bun, mai îngăduitor, și turburarea ce o încerca la vederea acestei pâlnii îl făcea să se bucure și totodată să sufere și să plângă ca un copil...*

*O scutură cu un otrep și, după ce îi unse găurile mai principale cu tinctură de iod, o luă cu sine și, cu legături de flori și dantele, o fixă alături și paralel cu tubul de comunicație, și, tot atunci, pentru prima oară, istovit de emoție, trecu printr-însa, ca fulgerul, și îi fură o sărutare.*

*Pentru Stamate, pâlnia deveni de atunci un simbol. Era singura ființă de sex femeiesc cu un tub de comunicație ce i-ar fi permis să satisfacă și cerințele dragostei, și interesele superioare ale științei. Uitându-și cu totul sacrele îndatoriri de tată și de soț, Stamate începu să-și taie în fiecare noapte, cu foarfecă, legăturile ce-l țineau atașat de țărș și, spre a putea da frâu liber dragostei sale nețărșurite, începu să treacă din ce în ce mai des prin interiorul pâlniei, făcându-și vânt în ea de pe o trambulină construită expres și coborându-se apoi în mâini, cu o iuțeală vertiginoasă, pe o scară mobilă de lemn, la capătul căreia își rezuma rezultatul observărilor sale în afară.*

Dopo che fu decorso questo lasso di tempo, Stamate riprese le sue attività quotidiane e la posizione verticale, sentendosi come completamente rinato. Mai prima di allora aveva conosciuto i divini brividi dell'amore. Si sentiva ora migliore, più tollerante, e il turbamento che provava alla vista di questo imbuto lo faceva gioire, e allo stesso tempo piangere e soffrire come un bambino...

La lucidò con un cencio e, dopo averle unto i fori principali con tintura di iodio, la prese con sé e la fissò con ghirlande di fiori e merletti, vicino e parallelamente al tubo di comunicazione; e fu allora che, per la prima volta, affranto dall'emozione, la traversò come un fulmine, e le carpi un bacio.

Anche se *Pâlnia*, "L'imbuto" è maschile in italiano si è preferito, nella traduzione, conservare il femminile del romeno: "la lucidò" invece che "lo lucidò". Ormai si comprende che *Pâlnia* è una metonimia che garantisce il passaggio da un genere all'altro, da una storia ad un'altra, da un libro ad un altro, da un'entità femminile a un'altra. Essa designa semplicemente l'oggetto d'amore fantasmato, il punto in cui l'immagine o il fantasma comunica con l'intelligenza scrittoria dell'autore. Il suo nome è un nome giusto conforme alle sue proprietà

estetiche secondo l'indicazione data Urmuz. Il nome è una "forma senza fondo" (Maiorescu), anzi è un dire la forma, una dare luogo attraverso la forma a ciò che si annuncia nel nome. Il cancellarsi dell'articolo dovrebbe sospendere per un istante la referenzialità all'imbuto e offrirsi nella sua differenza significante. Pâlnia nella narrazione non ha alcuna determinazione propria e neanche alcuna identità a sé. È come se il referente della sua referenza non esistesse. Pâlnia vive solo nella regolarità della sua designazione, nell'ordine del proprio discorso. Questa è la sua realtà, una realtà fatta di parola, come dice Urmuz, un "simbolo".

Per Stamate, l'imbuto divenne da allora in poi un simbolo. Era il solo essere di sesso femminile che gli avrebbe consentito di soddisfare insieme le richieste dell'amore e gli interessi superiori della scienza. Ormai completamente dimentico dei sacri doveri di padre e di marito, Stamate iniziò ogni notte a recidere, con le forbici, i vincoli che lo tenevano attaccato al palo e, per poter dare libero sfogo al suo amore illimitato, incominciò a passare sempre più spesso all'interno dell'imbuto, prendendo lo slancio da un trampolino lì appositamente costruito; poi si mandava giù, a velocità vertiginosa, con le mani, su una scala di legno mobile, ai piedi della quale riassunse, una volta uscito fuori, il risultato delle sue osservazioni.

Ciò che si può ora notare è che Urmuz ha architettato non solo per il suo eroe, ma soprattutto per il suo lettore, un "piano di seduzione", una trappola testuale che fa leva sui fantasmi di ciascuno. Il lettore modello di Urmuz deve essere un lettore consapevole e accorto che sappia cogliere le sottili allusioni inscritte e condensate nella concisione straordinaria degli enunciati narrativi. Le *Pagine bizzarre* sono in un certo senso omologhe ai sogni trascritti da Freud. Rispondono alle stesse regole del gioco: "condensazione" e "spostamento", ossia sono figure retoriche come la metafora e la metonimia. L'interpretazione dei simboli fa parte del processo stesso dell'allegorizzazione e quindi dell'atto della scrittura testuale.

Nella "terza parte del romanzo" il filosofo Stamate cerca di spingere lo sguardo sulla faccia nascosta della "cosa in sé", ovvero cerca kantianamente di sforzare la vista oltre il limite, in quello spazio a-

spaziale, in quella soglia invalicabile che contraddistingue il compito etico della filosofia: lo straordinario sforzo del pensiero di varcare il non-finito nella prospettiva estetica indicata da Kant. Il tutto è organizzato con i mezzi della prosa aristotelico-galileiana che delimitano l'immagine di lettura nei suoi schemi propri che sono quelli visivi, e che localizzano l'attenzione cognitiva sull'organo che produce la vista, cioè l'occhio. Ma il "casto e serio filosofo", recita il testo, viene distratto dalla voce, dall'eco della sirena, attraverso la melodia sonora del canto. Come voleva la tradizione rapsodica, Stamate è ancora incantato e sedotto dalla viva voce, dalla presenza a se stessa della *phoné*. Seguendo lo schema percettivo del "romanzo", il lettore, invece, viene attratto dalla sequenza visiva dei "gesti perversi e lascivi" della ninfa marina, cioè dalla compenetrazione simultaneamente emotiva e cognitiva della "visione" che si è prodotta dopo la rivoluzione della scrittura scientifica, della carta stampata, della potenza della protesi in epoca moderna, all'insegna di Galileo. Infatti, la risposta immediata del filosofo Stamate, come quella del lettore di Urmuz, è di andare a vedere nel "tubo-telescopio" "di comunicazione" il "nuovo" paesaggio conoscitivo messo in campo dal mezzo tecnico della scrittura, cioè: "una sirena dalla voce e dai gesti seducenti [che] distende il suo corpo lascivo sulla sabbia rovente del mare".

La costruzione della sequenza narrativa sfrutta al massimo la tradizione letteraria della classicità: dal mito di Narciso di tradizione ovidiana (autorispecchiamento simbolico dell'eroe mitologico nella poesia, voce femminile di una ninfa che si disperde nelle lontananze in un'eco) a quello omerico di Ulisse. Ma prima di soffermarci su quest'altro aspetto, è degno di nota osservare ancora come il personaggio urmuziano ingaggi una furente lotta con se stesso per non cadere facile preda della tentazione erotico-conoscitiva che è indotta, sia da una percezione visiva che da una uditiva. Dai tempi di Omero sino alla produzione folclorica romena, le composizioni poetiche, prima di essere fissate per iscritto, erano orali, rappresentavano la resa fedele e rigorosa di leggi compositive puramente acustiche, che governavano

non solo lo stile della poesia ma anche il suo contenuto. Dopo l'invenzione tecnologica del mitico Theuth (*Fedro*), tutta questa "tradizione culturale", con il mutare delle tecniche di trasmissione e conservazione del sapere, è stata affidata alla traccia scritturale, all'iscrizione su papiro, alla pagina del libro.<sup>85</sup>

Tornando più da vicino al testo di Urmuz, possiamo del resto notare come Stamate-Ulisse non si faccia più legare all'albero della nave per ascoltare il canto delle sirene, come voleva l'*Odissea*, ma si tappi anche lui le orecchie con la cera insieme ai suoi marinai. Si può dire, quindi, che, con il mutamento delle leggi compositive avvenuto nel corso dei secoli, Urmuz è consapevole di adoperare non solo tecniche di comunicazione diverse rispetto a quelle della tradizione orale, ma soprattutto mostra che anche i motivi consacrati dalla tradizione letteraria hanno subito uno slittamento di natura semantica lungo la loro trasmissione storica. La riscrittura effettuata da Urmuz rispetto all'originale non è semplicemente un travisamento, un'infedeltà, o una dissimulazione, ma è, come si è visto con Kafka, il prodotto di una retorica, di un lavoro di traslazione da un dispositivo comunicativo a un altro. La metafora proveniente dall'*Odissea* si scioglie nei suoi elementi metonimici per dar vita alle avventure di Pálnia e Stamate lasciando una traccia di questo processo di traduzione, supplemento, restituzione arguta di un evento che si è prodotto e che ha segnato una svolta "bizzarra" a tutta la vicenda di Stamate: il passaggio da una pratica comunicativa di trasmissione e conservazione del sapere ad un'altra. Questo è uno degli aspetti della retorica letteraria di Urmuz: la metafora di Ulisse si è sciolta nella metonimia di Stamate. E Stamate non è più un eroe "orale", ma un personaggio effetto della scrittura che convoglia l'attenzione del lettore entro schemi puramente visivi, nella cultura dello sguardo, dell'occhio vivente.

---

<sup>85</sup> Si veda, su questi aspetti, lo studio di E. A. Havelock, *La Musa impara a scrivere*, in *Modi e forme di trasmissione della cultura*, Bari, Laterza, 1990, vol. III, pp. 3-106, e il volume *Sapere e scrittura in Grecia*, a cura di M. Detienne, Bari, Laterza, 1989.

Il mutamento operato da Urmuz ha comportato anche uno slittamento di prospettiva, un esito che è a dir poco sorprendente. Cerchiamo ancora di chiarire questo momento di “stupore”. Sempre nel testo il lettore tradizionale di romanzi si aspetterebbe forse di veder emergere da questo paesaggio post-mitologico, su “una superba conchiglia di madreperla”, *La Venere* di Botticelli, la Venere Urania del famosissimo manifesto del rinascimento pittorico fiorentino (come compare esplicitamente nella *Fuchsiade*); invece il lettore (e anche Stamate), nel ricco gioco delle allusioni e dei rimandi figurativi, si trova davanti agli occhi “un innocente e decente imbuto arrugginito”, “un simbolo”, scrive argutamente l'autore: “il solo essere di sesso femminile che gli avrebbe consentito di soddisfare insieme le esigenze dell'amore e gli interessi superiori della scienza”.

In realtà Pâlnia, anche se si può presentare come una creatura fatta a immagine sessuale della donna, proprio per il suo carattere di simbolo della conoscenza perfetta, di amorosa congiunzione con la sua immagine, diventa per Stamate il luogo dell'impossibile unione sessuale. Un'unione impossibile ma che grazie alla letteratura di Urmuz diventa paradossalmente possibile con un'*imago* della mente trasformata in oggetto d'amore fantasmato. Tuttavia, finita l'allucinazione e rotto l'incanto, Urmuz testimonia l'infrangersi del sogno rinascimentale del neoplatonismo pittorico di Botticelli e di tutta una tradizione che in epoca moderna con la rivoluzione scientifica è venuta a cadere: “Le grandi felicità sono sempre di breve durata”.

Con questa constatazione di tipo realistico, “Le grandi felicità sono sempre di breve durata”, inizia la quarta e ultima parte del romanzo:

#### IV

*Fericirile mari sunt totdeauna de scurtă durată... într-una din nopți, Stamate, venind spre a-și face obișnuita-i datorie sentimentală, constată cu uimire și dezamăgire că, din cauze încă nepătrunse, orificiul de ieșire al pâlniei se strâmtase într-atâta, încât orice comunicație prin el era imposibilă. Nedumerit și totuși bănuitor, se puse la pândă, și a doua noapte, necrezându-și ochilor, văzu cu groază cum Bufty, urcat sus, găfăind, fusese lăsat să intre și să treacă. Pietrificat, Stamate abia avu puterea să se ducă să se lege singur la țărș; a doua zi însă luă o hotărâre supremă.*

*Mai întâi își îmbrățișa soția devotată și, după ce-i dădu în grabă o vopsea, o cusu într-un sac impermeabil, în scopul de a păstra mai departe, intactă, tradițiunea culturală a familiei. După aceea, în mijlocul unei nopți reci și întunecoase, luă el pâlnia și pe Bufty și, aruncându-i într-un tramvai, ce tocmai trecea la întâmplare, le făcu vânt cu dispreț în Nirvana. Totuși, mai târziu, sentimentul patern învinse, și Stamate, grație calculelor și combinațiilor sale chimice, reuși să facă cu timpul, prin puterea științei, ca Bufty să ocupe acolo un post de subșef de birou.*

*Cât despre eroul nostru, Stamate, pentru ultima oară cătând prin tubul de comunicație, mai privi o dată Kosmosul cu ironie și indulgență. Suindu-se apoi pentru totdeauna în căruciorul cu manivelă, luă direcția spre capătul misterios al canalului și, mișcând manivela cu o stăruință crescândă, aleargă și astăzi, nebun, micșorându-și mereu volumul, cu scopul de a putea odată pătrunde și dispărea în infinitul mic.*

#### IV

Le grandi felicità sono sempre di breve durata... Una notte, Stamate, venuto per compiere il suo consueto dovere sentimentale, constatò con sorpresa e delusione che, per cause ancora sconosciute, l'orifizio d'uscita dell'imbuto si era ristretto a tal punto, che ogni sua comunicazione era diventata impossibile. Perplesso, e non di meno sospettoso, si mise in agguato, e la notte seguente, non credendo ai suoi occhi, con orrore vide come Bufty, ansimante, issatosi su, aveva ricevuto il permesso di entrare e di passarvi. Impietrito, Stamate ebbe appena la forza di andare da solo a legarsi al palo; ma, il giorno dopo, prese una suprema decisione.

La prima cosa che fece, fu di abbracciare la moglie devota e, dopo averle dato in fretta e furia una mano di vernice, la cucì all'interno di un sacco impermeabile per serbare più intatta nel tempo la tradizione culturale della famiglia. Poi, nel cuore della notte fredda e buia, raccolse l'imbuto e Bufty e, buttandoli su una vettura pubblica che proprio lì, per caso, in quell'istante stava passando, li scagliò con disprezzo nel Nirvana. Purtroppo, più tardi, il sentimento paterno prevalse, e Stamate, grazie ai suoi calcoli e alle sue combinazioni chimiche, riuscì ad ottenere che nel tempo, grazie ai prodigi della scienza, Bufty occupasse laggiù un posto di vicecapo ufficio.

Si è capito ormai che la sola scienza che interessa Urmuz è la "chimica" della mente e non quella della scienza esatta.

Quanto al nostro eroe, Stamate, interrogando con lo sguardo per l'ultima volta il tubo di comunicazione, guardò di nuovo il Cosmo con ironia e indulgenza.

Poi, salendo per sempre sul carrozino a manovella, si diresse verso l'estremità misteriosa del canale e, girando la manovella con crescente ostinazione – ancora oggi lo si vede correre follemente –, riduce senza posa il suo volume, nella speranza di poter finalmente penetrare e scomparire nell'infinitamente piccolo.

La chiusa del romanzo con *infinitul mic* è indubbiamente di memoria pascaliana. È un richiamo riconducibile all'antitesi di Pascal tra *esprit de géometrie* e *esprit de finesse*. Il primo si muove solo tra figure finite e determinate; il secondo riguarda l'intuito, il sentimento incerto e oscillante di fronte alle cose del mondo. L'uomo per Urmuz si troverebbe dunque come sospeso tra due infiniti: quello infinitamente grande e quello infinitamente piccolo, un universo doppiamente infinito e inconoscibile, che le esistenze dei personaggi di Urmuz sembrano percorrere ancora oggi sotto i nostri occhi.

Riprendiamo ancora una volta la questione sollevata da Urmuz da un'altra prospettiva, quella dell'amore di sapere. Abbiamo visto che nella terza parte del romanzo, Stamate si comporta in conformità al suo ruolo di filosofo neoplatonico, come se in realtà stesse contemplando, estasiato, *La nascita di Venere* di Botticelli, quella - come riporta la *Fuchsiade* - nata "dalle bianche spume del mare". "Confuso", appena la vede, è come impazzito, e dopo un breve periodo di iniziazione e di digiuno, si sentirà "completamente rinato". Per la prima volta conosce "i divini brividi dell'amore", si libera dai "vincoli che lo tenevano attaccato" e darà poi liberamente "sfogo al suo amore illimitato". Stamate è dunque l'autentico filosofo del neoplatonismo fiorentino che si appresta a raccontare *per signa* la fenomenologia del suo innamoramento.<sup>86</sup> La quadripartizione dei vani che compongono l'ambientazione del "romanzo", compreso "il tubo di comunicazione", suggerisce, analogicamente, le celle del cuore che ricevono tutte le correnti visive trasmesse dall'occhio. Stamate per guadagnarsi da vivere "scatta delle istantanee" nei luoghi di culto, cioè produce nella

---

<sup>86</sup> Su questo tema relativo ai fantasmi di tipo amoroso si veda di I. P. Culianu, *Eros e magia nel Rinascimento*, Milano, Il Saggiatore, 1991.

mente dei fantasmi comprensibili (*phantasai kataleptiche*) che il cuore, avvolto dallo pneuma, imprime in forma di immagini come una “pintura”.<sup>87</sup> Allo stesso modo Stamate, mediante la tecnica dell’*èkphrasis*, cattura il quadro di Botticelli fissandolo nello pneuma, “vicino e parallelamente al tubo di comunicazione”. Il contatto avviene in una porzione di spazio che ha come vertice l’occhio e come base l’orizzonte visibile, riattualizzando quindi la forma conica dell’imbuto. Da lì, l’eroe urmuziano riesce a vedere “la sirena seducente e perversa”, “le fate del mare”, insomma tutti quei luoghi erotici della seduzione che troveranno spazio nella sua immaginazione e che si tradurranno in linguaggio fantastico o fantasmatico.

Come la “navicella dell’ingegno” del *Purgatorio* di Dante troverà la sua rappresentazione nel “carrozzino a manovella” urmuziano, così i dati forniti dall’immaginazione e dalla ragione si potranno cogliere e forse intendere attraverso la logica dei fantasmi che si sono sedimentati e stratificati nella memoria culturale di Urmuz. Purtroppo, come recita la “IV parte del romanzo”: “le grandi felicità sono sempre di breve durata”, poiché il figlio Bufty – xenonimia di risonanza inglese, come si è visto, che cela in romeno il termine scherzoso di *buftea* (bambino grasso), oppure il regionalismo *bufi* (pancia, ventre di uomo o animale) – introducendosi più volte nel *medium* conoscitivo ed erotico, ha ridotto così tanto l’orifizio d’uscita dell’imbuto, da rendere impossibile ogni comunicazione. Ecco così infrangersi, come in *Fuchsiade* un altro sogno di memoria botticelliana. “Il casto e serio filosofo” non potrà più “soddisfare insieme le richieste dell’amore e gli interessi superiori della scienza”. Non gli resterà altro che disperdersi nelle correnti pneumatiche col suo “carrozzino a manovella”, “ridursi di volume” – giù “alla destra” del cuore – e sprofondare sempre più “verso l’estremità misteriosa del canale”.

---

<sup>87</sup> Come dice il notaio-poeta Giacomo da Lentini della scuola siciliana: “Com’om che pone mente / in altro exemplo pingge / la simile pintura, / così, bella, facc’eo, / che ‘nfra lo core meo / porto la tua figura” (*Maravigliosamente*, vv. 4-9).



Il desiderio di Stamate si pone dunque come desiderio di sapere che tende oltre il sapere. Stamate come Socrate è dominato da quella passione della verità che non è meno mortale di quella di Narciso. Urmuz, lettore molto attento di Freud, attraverso i protagonisti delle *Pagine bizzarre*, mette in discussione tutto il sapere della tradizione filosofica occidentale per far sì che l'uomo si renda disponibile ad accogliere il fatto che la verità è sempre altra e che il sapere dell'io è limitato. Questa verità *altra* si mostra a Stamate seguendo le tracce, gli scarti, i vuoti in cui si rivela il nome di Pálnia. Pálnia è una formazione dell'inconscio. Rotto il suo incantesimo, la verità appare, con tutta la problematica filosofica che le è propria, come il momento centrale dell'interpretazione. Pálnia rappresenta in queste pagine di Urmuz il suo "niente" di sessuale. Se Pálnia sembrava avere il suo centro nella scoperta della sessualità di Stamate, ora ciò che conta è l'Altro che parla in queste scritture di Urmuz. Lo scandalo che apre Pálnia non è tanto la promozione sessuale del filosofo quanto l'abisso che ha aperto al pensiero e quanto poi questo pensiero si faccia sentire dall'abisso. Pálnia è un oggetto perduto, non è l'oggetto genitale, ma è un qualcosa che va al di là dell'oggetto stesso, di questo oggetto di cui Stamate porta un'infinita nostalgia e che lo riguarda da vicino e che è lo stesso che i filosofi greci hanno chiamato Eros. Pálnia dunque raffigura l'oggetto del desiderio. Esso è il fantasma che orienta il desiderio di Stamate, è il centro di gravità verso il quale tende la spinta desiderante del soggetto. Si tratta di un'eccedenza che non si presenta se non in maniera velata. Quello che fa Pálnia è semplicemente vivificare il desiderio di Stamate, sottraendosi alla rappresentazione. È un'istanza dinamica e fantasmatica, ma come dice Urmuz è soprattutto un simbolo perché funge da supporto a ciò che costitutivamente manca. Pálnia è essenzialmente voce e sguardo, un oggetto pulsionale sottile da sempre perduto, ma che nonostante tutto rimane fuori dalla logica della castrazione.<sup>88</sup>

---

<sup>88</sup> Su tali aspetti relativi all'oggetto del desiderio, si veda il libro di J. Alemán e S. Larriera, *L'inconscio e la voce*, presentazione e cura di M. Bonazzi, Varese, et al.

Da questo punto di vista abbiamo già osservato come nei personaggi urmuziani prevalga quella spinta al godimento, alla *jouissance*. Il godimento indica il soddisfacimento del soggetto, ma visto che il soggetto dei personaggi di Urmuz è avvolto dal linguaggio, l'appagamento del loro desiderio è sempre differito o alterato. Questo significa sostanzialmente che i personaggi di Urmuz non possono avere un godimento pieno ("la felicità comune", "le felicità sono sempre di breve durata"), perché è interdetto loro dal linguaggio. Ma chi gode veramente è l'Altro, cioè il linguaggio. Infatti, la letteratura di Urmuz è sempre in festa, mostra lo splendore di una rivoluzione permanente del linguaggio.

Tale rivoluzione (messa in rilievo soprattutto da Gherasim Luca, Paul Celan, Eugène Ionesco e Tristan Tzara), ci riporta da vicino alla questione della "cosa in sé" sollevata in questo vertiginoso romanzo di *Pâlnia și Stamate*. Vediamo che la "cosa in sé" incarna, attraverso i personaggi delle *Pagine bizzarre*, un organo quasi umano e disumano insieme, che è senza un corpo predefinito, come la mitica sostanza vitale di Freud né solamente corporea né solamente psichica. La "cosa in sé" di Urmuz è il reale della pulsione, un bios presoggettivo non morto, una physis che ama nascondersi e non fa altro che manifestarsi, o per dirlo meglio, è ciò che rimane della sostanza vitale in qualche modo sfuggita alla colonizzazione simbolica (o alla logica della castrazione), un resto inassimilabile, che neanche il linguaggio è in grado di nominare perché il suo significante, lacanianamente, manca. La "cosa in sé", mascherata nella cifra burlesca di Urmuz, è avvertita dal soggetto della scrittura come qualcosa di mostruoso, l'orribile palpitazione della pulsione acefala che persiste al di fuori del campo presidiato dall'autorità paterna, dalla cultura, dallo scambio col simbolico.

La sua caratteristica è come nell'*Odradek* di Kafka, di essere anonima, nomade, senza fissa dimora, perché risiede ovunque, ed è proprio questa "cosa in sé" che pervade ed anima meccanicamente tutti i personaggi delle *Pagine bizzarre*, tanto da renderli quasi del tutto

inumani, completamente alienati, privi di spessore psicologico, ma non per questo impossibili da rappresentare grazie all'umorismo e alla maestria di Urmuz.<sup>89</sup>

Ma è venuto ora il momento di leggere la *Fuchsiade*, il capolavoro assoluto di Urmuz.

---

<sup>89</sup> Se caliamo la questione della “cosa in sé” delle *Pagine bizzarre* nel suo versante etico, essa rappresenta l'atto soggettivo, cioè la scelta al di là di ogni decidibilità o calcolabilità, una scelta come dice Lacan tra *le père e le pire*, tra il padre o il peggio. L'essenza eterna della “cosa in sé” di Urmuz è il peggio come alternativa al padre. È quella forma di vita alienata, e inquietante, incarnata da una natura sublimata (mistico-poetico-musicale, secondo le *Pagine bizzarre*) il cui *analogon* naturale lo ritroviamo come la legge dominante delle pulsioni naturali e biologiche, cioè quella della sopravvivenza e della riproduzione al di là della finitezza del soggetto.

## V. Fuchsiade.

*Fucsiada. Poem eroico-erotic și muzical, în proză*

*I*

*Fuchs nu a fost făcut chiar de mama sa... La început, când a luat ființă, nu a fost nici văzut, ci a fost numai auzit, căci Fuchs când a luat naștere a preferat să iasă prin una din urechile bunicii sale, mama sa neavând de loc ureche muzicală...*

*După aceea Fuchs se duse direct la Conservator... Aci luă forma de acord perfect și după ce, din modestie de artist, stătu mai întâi trei ani ascuns în fundul unui pian, fără să îl știe nimeni, ieși la suprafață și în câteva minute termină de studiat armonia și contrapunctul și absolvi cursul de piano... Apoi se dete jos, dar, în contra tuturor așteptărilor sale, constată cu regret că două din sunetele ce îl compuneau, alterându-se prin trecere de timp, degeneraseră: unul, în o pereche de mustăți cu ochelari după ureche, iar altul, în o umbrelă - cari împreună cu un sol diez ce îi mai rămase, dădură lui Fuchs forma precisă, alegorică și definitivă...*

*Mai târziu, la pubertate - zice-se - îi mai crescui lui Fuchs și un fel de organe genitale cari erau numai o tânără și exuberantă frunză de viță, căci era din firea lui afară din cale de rușinos și nu ar fi permis, în ruptul capului, decât cel mult o frunză sau o floare...*

*Această frunză îi mai servește și ca hrană cotidiană - se crede. Artistul o absoarbe în fiecare seară înainte de culcare, apoi intră liniștit în fundul umbrelei sale și, după ce se încuie bine cu două chei muzicale, adoarme dus pe portative și legănat pe aripi de armonii angelice, acaparat de visuri auzite până a doua zi, când - rușinos cum este - nu iese din umbrelă până nu i-a crescut altă frunză în loc.*

Fuchsiade

Poema eroico-erotic e musicale, in prosa

**I**

Fuchs non fu concepito propriamente da sua madre... Al principio, quando prese forma, non fu neppure visto, ma soltanto udito, perché Fuchs, nascendo, preferì uscire da un orecchio di sua nonna, poiché la madre non aveva affatto orecchio musicale...

In seguito Fuchs si recò direttamente al Conservatorio... Qui prese la forma di un accordo perfetto e, dopo essere rimasto, per modestia di artista, tra anni nascosto in fondo a un pianoforte, senza che nessuno lo venisse a sapere, uscì in superficie e in pochi minuti mise termine agli studi di armonia e contrappunto, portando a conclusione il corso di pianofor-

te... Poi, tuttavia, scese giù, e contrariamente a tutte le sue aspettative, constatò con rammarico che due dei suoni che lo componevano, alterandosi col passare del tempo, erano degenerati: uno, in un paio di baffi con gli occhiali sulle orecchie e l'altro, in un ombrello – essi diedero a Fuchs, insieme al sol diesis che gli era rimasto, una forma precisa, allegorica e definitiva...

Più tardi, alla pubertà, cominciarono a spuntare a Fuchs – almeno così si dice – delle sorte di organi genitali che altro non erano se non una tenera ed esuberante foglia di vite; del resto, foglia o fiore, la sua natura straordinariamente pudica più di tanto non gli avrebbe consentito...

Questa foglia gli funge anche da nutrimento quotidiano – almeno così si crede. L'artista la sorbisce ogni sera prima di andare a dormire, poi entra tranquillamente in fondo al suo ombrello e, dopo essersi per bene serrato con due chiavi musicali, si addormenta sui pentagrammi, cullato sulle ali di angeliche armonie, catturato dai suoi sogni auditivi fino al giorno seguente, allorché – vergognoso com'è – non esce dall'ombrello fino a quando non gli è rispuntata sul posto un'altra foglia.

L'opera reca come sottotitolo la seguente dicitura: “poema eroico-erotico e musicale, in prosa”. Abbiamo già visto in *Pâlnia și Stamate* quanto siano densi di significato i riferimenti didascalici o paratestuali in Urmuz. Proviamo a interrogarci intorno alla *Fuchsiade* a partire dalle diciture del sottotitolo. Non mancheranno le sorprese.

1) “poema eroico”: si tratta di un'epopea eroicomica, in chiave parodistica, dove intervengono i motivi e i temi canonizzati dalla tradizione letteraria, il cui titolo sembra alludere all'opera di stampo medievale di Goethe, *Reineke Fuchs*, un bestiario scritto in distici elegiaci. Inoltre, con la nascita dell'eroe mitico su uno sfondo leggendario altamente collaudato dalla poesia dell'età classica, Fuchs, sull'esempio di Stamate, sembra richiamare anche lui Ulisse, perché designa l'astuzia (metafora a termine primo: *Fuchs* significa ‘volpe’, in tedesco); ma, come vedremo, l'eroe urmuziano non possiede le stesse caratteristiche del suo modello, e ciò rientra, come di consuetudine, nella tecnica di depistaggio, di cancellazione delle fonti da parte dello scrittore. Secondo Eliza Vorvoreanu, Fuchs avrebbe una precisa referenzialità storico-biografica. Si tratterebbe di Theodor Fuchs, pianista celebre a quel tempo a Bucarest. Da un altro punto di vista è de-

gno di nota sapere che la *Fuchsiade*, rispetto alle altre *Pagine bizzarre*, risente indiscutibilmente dell'impronta intellettuale di Nietzsche.<sup>90</sup>

2) "poema erotico": forse perché è avviata, tra le righe, un'esperienza erotico-estetico-conoscitiva che ricorda da vicino i passi del *Simposio* (XXVIII-210, XXXIX-212) e del *Fedro* (XXXI-251a-b) di Platone, in cui vengono a delinearsi i tratti dell'ascensione dell'eros filosofico rivisitato attraverso le modalità del neoplatonismo e dell'ermetismo rinascimentale di stampo botticelliano. Purtroppo, questo tipo di conoscenza si rivelerà illusoria e fallimentare per il protagonista, poiché il desiderio non si concilierà con l'amore, e ciò presumibilmente a causa dell'ambiguità del nome della dea (Afrodite, Venere, Lei), che darà avvio a un'intricatissima commedia degli equivoci e dei malintesi.

3) "poema musicale": *Fuchsiade* si divide in quattro movimenti allo stesso modo della sinfonia, rispettivamente allegro, adagio, minuetto (scherzo), finale. Inoltre l'eroe eponimo si compone graficamente di segni musicali e percorre ininterrottamente la trama testuale con l'aiuto di "scale musicali", "pentagrammi", "bemolli", "diesis", ecc...

4) "poema in prosa": nel segno di un *clin d'oeil* ai *poèmes en prose* di Baudelaire, poeta amatissimo da Urmuz.

Il primo movimento della *Fuchsiade* inizia con l'"allegro". Si assiste alla nascita mitica dell'eroe dall'orecchio musicale della nonna allo stesso modo del suo antenato rabelaisiano, Gargantua. Fuchs è un eroe che ha poco dell'umano, è sostanzialmente un puro suono (un significante grafico che trova la sua legittimità nell'iscrizione del nome proprio). Non ha nessuno spessore psicologico. Si sa solo che la sua natura indifferenziata prende corpo in un accordo musicale. Il tutto si gioca a partire da qui, sul rapporto tra l'evento della nascita e il sorge-

---

<sup>90</sup> Per Urmuz, forse, non è solo un caso della sorte che Nietzsche avesse scritto, in una lettera, all'amico Carl Fuchs quanto segue: "Tutto considerato, caro amico, d'ora in poi non ha più senso parlare e scrivere su di me, ho passato agli altri per la prossima eternità la questione "chi io sia", con l'opera che sto pubblicando, *Ecce homo*". *Carteggio Nietzsche-Wagner*, Torino, Paolo Boringhieri, 1959, p. 188.

re musicale del suo nome, un nome capace di esprimere quest'evento garantendone la custodia nel linguaggio. Ed è proprio da qui che inizia la peregrinazione di Fuchs da un mondo che non sembra più appartenargli. Dopo un periodo di latenza passato all'interno di un pianoforte, luogo di una presumibile iniziazione, una catabasi passata sotto silenzio, Fuchs si rende conto che due dei suoni che lo componevano si sono alterati, hanno subito una metamorfosi: da segni musicali (chiavi di sol, di do e fa) sono diventati segni visivi nella scrittura (ombrello, baffi con occhiali e orecchie). I suoni degenerati si sono materializzati in cose, in reificazioni dell'umano. Fuchs assume così una "forma precisa, allegorica e definitiva". In realtà si è consumato un dramma di cui si sono perse le tracce. L'unica traccia di questo passaggio, di questa traduzione, è raffigurata dalla "foglia di vite" (elemento dionisiaco di ispirazione nietzschiana), spuntata all'eroe durante la pubertà, che costituisce al contempo l'organo genitale e il cibo quotidiano di Fuchs, mediante suzione (Urmuz allude evidentemente allo "spirito dionisiaco", tematizzato da Nietzsche, che rappresenta l'impulso vitale e caotico dell'ebbrezza creativa). Vediamo inoltre che l'eroe, una volta appagato, si corica dentro il pianoforte, rinchiuso tra due chiavi musicali, immerso in angeliche armonie e in sogni auditivi, finché, fuoriuscito dall'ombrello (chiave di sol), affronta la giornata solamente quando gli è ricresciuta un'altra foglia di vite.

Il primo movimento è contrassegnato dunque dalla sfera musicale; gli oggetti di desiderio di Fuchs non hanno una valenza materiale, ma prendono forma da un universo reale, per quanto inafferrabile ed evanescente, che è il "proprio" della sublime inaccessibilità della musica, un'arte assoluta impregnata di magia, che la sensibilità acuta dell'autore o del soggetto biografico, naturalmente penetrava. Nominare il luogo fittizio dell'essere in quanto evento musicale. Senza dubbio a questo tema Urmuz ha dedicato la creazione poetica della *Fuchsiade*.

## II

*Într-una din zile, Fuchs, dându-și umbrela la reparat, fu silit să-și petreacă noaptea sub cerul liber.*

*Farmecul misterios al nopții, cu armoniile sale, cu acele șoapte, pare-că venite din altă lume, cari dau visarea și melancolia, îl impresionară pe Fuchs într-atâta încât - în extaz - după ce pedală trei ore la piano, fără însă a cânta, de teamă a nu turbura liniștea nopții, ajunse, grație acestui bizar mijloc de locomoțiune, până într-un cartier întunecos, înspre care, fără voia lui, o putere tainică îl atrăgea - gurile rele spun că în chiar acea stradă celebră pe care bunul împărat Traian, după consiliul tatălui său Nerva, a indicat-o naivului păstor Bucur să o așeze cea dintâi, când a întemeiat orașul ce îi poartă numele...*

*Deodată mai multe slujitoare terestre ale Venerei, servitoare umile la altarul amorului, îmbrăcate în alb-străveziu, cu buzele încarmenate și ochii umbriți, înconjurară pe Fuchs din toate părțile. Era o superbă noapte de vară. Împrejur, cântece și veselie, șoapte dulci și armonie... Vestalele plăcerii îl primiră pe artist cu flori, cu șervete artistic brodate și cu interesante ibrice și lighene de bronz pline cu apă aromatizată. Toate strigau, care mai de care: „Dragă Fuchs, dă-mi dragostea ta imaterială!” „O, Fuchs, tu ești singurul care știi să ne iubești curat!”; iar parcă mânate de unul și același gând terminară în cor: „Dragă Fuchs, cântă o sonată!”...*

*Fuchs, din modestie, se strecură în pian. În zadar fură orice efortări de a-l face să apară. Artistul consimți abia să lase să i se tragă afară numai mâinile și execută în chip magistral ca o duzină de concerte, fantezii, etude și sonate, iar apoi trei ore în șir făcu game și felurite exerciții de „legato” și „staccato” și „Schule der Geläufigkeit”...*

*Cum însă chiar zeița Venus, însăși Venera născută din spuma albă a mării, fu fermecată - poate mai ales de studiile de „legato”, ale căror sonorități eterice ajunseră până și la dânsa în Olymp, turburată în liniștea ei de Zeie, ea, care nu mai fusese a nimănui de la Vulcan și Adonis - păcătui acum cu gândul și, învinsă de patimă, nemaiputând rezista tentației la audierea lui Fuchs, se hotărî să-l aibă la dânsa o noapte... în acest scop trimise mai întâi pe Cupidon de îi săgeta inima; pe vârful săgeții fiind pus un bilețel prin care era invitat în Olymp.*

## II

Un giorno, Fuchs, avendo portato il suo ombrello a riparare, fu costretto a passare la notte sotto le libere stelle del cielo.

Il fascino misterioso della notte, le sue armonie, quei sussurri che insieme paiono venire da un altro mondo concedendo il sogno e la melancolia, fecero impressione a tal punto su Fuchs che – in estasi – dopo aver pedalato per tre ore al pianoforte, senza tuttavia suonare per timore di turbare la quiete della notte, giunse, grazie a questo bizzarro mezzo di lo-



comozione, fino ad un quartiere buio, verso il quale una forza misteriosa lo attraeva incurante della sua volontà – le malelingue dicono che si trovasse proprio su quella celebre via che il buon imperatore Traiano, seguendo il consiglio di suo padre Nerva, aveva indicato all'ingenuo pastore Bucur perché la tracciasse per prima, al momento della fondazione della città che porta oggi il suo nome...

Come d'incanto, tantissime ancelle terrestri di Venere, umili sacerdotesse all'altare dell'amore, velate d'un bianco lucente, dalle labbra carminiate e dagli occhi ombreggianti, si fecero intorno a Fuchs da ogni dove. Era una superba notte d'estate. In giro, canti e allegria, dolci sussurri e armonia... Le vestali del piacere accolsero l'artista con fiori, teli virtuosamente ricamati, brocche particolari e antichi bacili di bronzo colmi d'acqua aromatizzata. Tutte gridavano, superandosi l'un l'altra con la voce: "Adorato Fuchs, dammi il tuo amore immateriale!", "Oh, Fuchs, tu sei il solo che sappia amarci d'un amore puo!"; e come menate da un solo e medesimo pensiero finirono in coro: "Caro Fuchs, intona una sonata!"...

Fuchs, per modestia, si cacciò dentro il pianoforte. Vani furono tutti gli sforzi di farlo uscire. L'artista acconsentì appena di lasciarsi tirar fuori le mani e si mise ad eseguire magistralmente quasi una dozzina di concerti, fantasie, studi e sonate, esibendosi, poi, per tre ore filate, in scale ed in altri esercizi di "legato", di "staccato" e di "Schule der Geläufigkeit"...

Ma siccome proprio la dea Venere, la stessa Venere nata dalla bianca spuma del mare, ne fu affascinata – forse soprattutto dagli studi di "legato", le cui eteree sonorità erano giunte sino a lei sull'Olimpo, sconvolta nella sua serenità di Dea, lei, che non era più stata di nessuno dal tempo di Vulcano e di Adone – si trovò adesso a peccare col pensiero e, ormai vinta dalla passione, non potendo più resistere alla tentazione di ascoltare Fuchs, decise di averlo presso di sé una notte...

A questo scopo inviò per primo Cupido a saettargli il cuore; sulla punta della freccia vi era apposto un bigliettino con cui lo si invitava sull'Olimpo.

Il secondo movimento si apre con l'"adagio". La descrizione è statica e idilliaca al contempo; l'ambientazione ripropone lo scenario tipicamente romantico, dove il povero Fuchs è costretto a trascorrere la notte sotto le stelle perché ha l'ombrello in riparazione. Il quadro è dominato dall'incantesimo misterioso della notte e le sue armonie magiche e silenziose mettono in atto i dispositivi del "sogno" e della "malinconia". Secondo Geo Bogza, questo è uno dei passi più auto-

biografici dell'autore.<sup>91</sup> Rientra in quei capitoli non scritti della sua esistenza, delle sue insonnie, delle passeggiate notturne, dei suoi probabili incontri con l'altro sesso, i frammenti di un discorso amoroso di cui si sono perse le tracce inconfessabili. Il testo cela nel suo distacco ironico, l'esperienza dell'estasi (*în extaz*): quella sensazione di essere trasportato oltre l'apparenza che la musica degli astri comporta. Fuchs è trainato da una "forza misteriosa", dal pianoforte silente, macchina del tempo e dello spazio. L'essere musicale si trova immerso in una pienezza straordinaria, in quel vuoto che schiude la conoscenza, la felicità estrema, la vanità del tutto nel regno delle ombre. Si compie il viaggio testuale attraverso il mondo leggendario, nel sentiero mitico che conduce a Traiano e a Bucur, il pastore fondatore di Bucarest, come vuole la tradizione medievale dei *Cronisti* romeni. Il registro è sempre quello ironico, parodistico, ma traduce autentiche ossessioni, le tensioni interiori di un soggetto scisso, composto da elementi sensibili e verbali del tutto estranei alla situazione reale.

Ecco ora farsi avanti "innumerevoli ancelle di Venere", sensuali, rivestite di un bianco splendente, nella superba notte estiva, creature botticelliane che accolgono l'eroe con danze, canti, profumi, in un gioco vertiginoso, implorandolo di interpretare una sonata. Fuchs, timido e modesto com'è, accetta la richiesta, alla sola condizione di potersi nascondere dentro il pianoforte. Facendo fuoriuscire le mani, inizia a suonare come non mai. Il "piano di seduzione" è innescato. La Venere, nata dalla spuma del mare, viene sedotta, affascinata, attraverso il ribaltamento testuale dei ruoli, dalla musica di sfere, prodotta dalla melodia di Fuchs; s'invaghisce dell'eroe, soprattutto dalla figura stilistica musicale del "legato", cioè delle note di legato che devono eseguirsi in una successione quanto più possibile senza interruzione di suono. Il riferimento al "legato" implica chiaramente, oltre all'allusione musicale, un forte connotato erotico. La dea dunque, simile a una dea postmoderna *ante litteram*, invia Cupido a saettare il

---

<sup>91</sup> Geo Bogza în dialog cu Diana Turconi, *Eu sunt țința*, Bucarest, Ed. Du Style, 1996, p. 165.

cuore dell'eroe; sulla punta della freccia era inserito un biglietto di invito per salire sull'Olimpo.

Prima di leggere il terzo movimento in cui è racchiuso l'evento da cui si origina l'amore, ossia l'incontro di Fuchs con il desiderio della dea, riprendiamo alcune questioni di fondo inerenti al *divertissement* di Urmuz. Si è detto che le *Pagine bizzarre*, attraverso la loro dilatazione metaforica, rivelano alcune ossessioni testuali di Urmuz che spesso si traducono in vere e proprie interrogazioni metafisiche sulla natura della scrittura e sul suo ruolo di supplemento accessoriale della memoria. In *Pálnia e Stamate* si è visto inoltre, che non è azzardato affiancare i testi di Urmuz ai motivi del pensiero ermetico e dell'arte mnemotecnica di ispirazione Rinascimentale, ma è opportuno sottolineare che queste arguzie sono celate nel gioco allusivo della lettera; sono artifici che vengono strumentalizzati e demistificati immediatamente nell'atto stesso della loro nominazione, e funzionano solo come condizione cifrata di lettura per una minima comprensione di taglio enciclopedico dei suoi testi. Pur tuttavia, riteniamo interessante ripercorrere fino al suo limite estremo l'alchimia verbale di Urmuz, se non altro considerando questa soglia come il luogo di un'esperienza linguistica esasperata, a tratti vertiginosa, tenendo sempre presente che si tratta di una delle tante possibilità di fruizione letteraria del testo, sulla scia della traccia analogica lasciata dal mitico Theuth platonico del *Fedro*.

Un passo esemplare di questa scrittura vertiginosa è rintracciabile nella sequenza della *Fuchsiade* dove l'eroe urmuziano viene sottoposto alla magia degli incantesimi di matrice figurativa. Cerchiamo di investigare più da vicino il sogno testuale di Fuchs: "Un giorno, Fuchs, avendo portato il suo ombrello a riparare, fu costretto a passare la notte sotto le libere stelle del cielo". L'"ombrello" di Fuchs, ovvero l'originaria chiave di sol "alterata", nella pratica della scrittura, è un accessorio importantissimo per l'eroe; esso svolge il ruolo di mediatore e aiutante specifico sul piano della narrazione, tuttavia si dimostrerà indisponibile al momento del bisogno. Addentrandoci nella seconda parte del "poema eroico-erotico e musicale in prosa", leggiamo:

Il fascino misterioso della notte, le sue armonie, quei sussurri che insieme paiono venire da un altro mondo concedendo il sogno e la melancolia, fecero impressione a tal punto su Fuchs che - in estasi - dopo aver pedalato per tre ore al pianoforte, senza tuttavia suonare per timore di turbare la quiete della notte, giunse, grazie a questo bizzarro mezzo di locomozione, fino ad un quartiere buio, verso il quale una forza misteriosa lo attraeva incurante della sua volontà - le malelingue dicono che si trovasse proprio in quella celebre via che il buon imperatore Traiano, seguendo il consiglio di suo padre Nerva, aveva indicato all'ingenuo pastore Bucur perché la tracciasse per prima, al momento della fondazione della città che porta oggi il suo nome...

Notiamo che il fascino misterioso della notte, proveniente da un altro mondo, trascina nello spazio e nel tempo l'eroe urmuziano. Questo movimento magico avviene in estasi, e Fuchs si trova come soggetto romantico proiettato involontariamente nell'universo del sogno e della malinconia. Il mezzo di locomozione bizzarro, questa fantasmagorica macchina del tempo, è il pianoforte che conduce come il cavallo fatato della fiaba di magia romena attraverso i "mondi sovrapposti".<sup>92</sup> Fuchs, più che sognare, è sognato, ammaliato da un potere misterioso che lo attrae, senza curarsi della sua volontà individuale. Viene trasportato in un quartiere buio, oscuro, magico (anche se in realtà, si tratta di uno squallido sobborgo di periferia) che risale alla notte dei tempi, un luogo mitico per la storia della Romania. Si tratta di quella famosa via che fu indicata dal buon imperatore Traiano all'ingenuo pastore Bucur, che serviva per delimitare la costruzione della capitale, București, la quale porta appunto il nome dell'ingenuo pastore. Ma quella celebre via non è una strada qualsiasi, è la via che conduce a vivere nella felicità, in quanto, nella folle designazione pseudoetimologica dei nomi di Urmuz, "Traian" e "Bucur" si lasciano tradurre in romeno nel *a trai (i)n bucur(ie)*, ovvero nello splendido "mimologismo"<sup>93</sup>, per dirla con Genette, 'vivere nella felicità'. Nella prospettiva di questo *topos* (ri-

<sup>92</sup> Sul motivo dei "mondi sovrapposti" si veda M. Mincu, *Mito-fiaba Canto narrativo. La trasformazione dei generi letterari*, Roma, Bulzoni, 1986.

<sup>93</sup> G. Genette, *Mimologiques*, Paris, Seuil, 1976.

corrente nei testi urmuziani<sup>94</sup>), si possono leggere le vicissitudini “eroico-erotiche e musicali” di Fuchs:

Come d’incanto, tantissime ancelle terrestri di Venere, umili sacerdotesse all’altare dell’amore, velate d’un bianco lucente, dalle labbra carminiate e dagli occhi ombreggianti, si fecero intorno a Fuchs da ogni dove. Era una superba notte d’estate. In giro, canti e allegria, dolci sussurri e armonia... Le vestali del piacere accolsero l’artista con fiori, teli virtuosamente ricamati, brocche particolari e antichi bacili di bronzo colmi d’acqua aromatizzata. Tutte gridavano, superandosi l’un l’altra con la voce: “Adorato Fuchs, dammi il tuo amore immateriale!”, “Oh, Fuchs, tu sei il solo che sappia amarci d’un amore puro!”, e come menate da un solo e medesimo pensiero finirono in coro: “Caro Fuchs, intona una sonata!”...

Fuchs è ormai immerso nel sogno, in un sogno del tutto particolare, il sogno misterico raffigurato da *La Primavera* di Botticelli, il celebre quadro esposto agli Uffizi di Firenze. Il procedimento è quello solitamente impiegato da Urmuz: l’utilizzazione della figura retorica dell’*ekphrasis*. L’artista Fuchs, in sogno, è catturato dal dipinto botticelliano per quella soavità, leggiadria, gioia dionisiaca provenienti da quei figuranti femminili, che, nel testo, vengono moltiplicati dalle tantissime ancelle terrestri di Venere, le umili sacerdotesse all’altare dell’amore. Il lettore viene attratto soprattutto dall’aspetto erotico e voluttuoso delle vestali del piacere, dalle loro vesti candide e trasparenti, velate d’un bianco lucente, dalle labbra carminiate e soprattutto dai loro occhi ombreggianti, tenebrosi che prefigurano qualcosa di affascinante e incantatorio. Queste vestali somigliano formalmente, nell’ottica di un erotismo malefico, alle *iele* della cultura popolare romena, che fanno impazzire d’amore gli uomini incauti che, come nel mito di Atteone (citato nella *Fuchsiade*), cercano di scorgere nei luoghi appartati del bosco, presso le fonti queste figure femminili e inesorabilmente ne vengono ammaliati, senza alcuna possibilità di salvezza.

---

<sup>94</sup> Ci si riferisce in particolare a *Pâlnia e Stamate* e a *Dopo il fortunale*.

Osserviamo un altro particolare. Queste ancelle di Venere, che si muovono in un movimento di danza, canti e allegria, dolci sussurri e armonia, si rivolgono a Fuchs urlando, come le Baccanti del corteo di Dioniso e reclamano da lui un amore immateriale, perché egli era, come diranno in seguito, “il solo che dal tempo di Platone sapesse amare di amore puro”. Ma allo stesso tempo proprio la dea Venere, la stessa Venere “nata dalla bianca spuma del mare”, ne fu affascinata e, “vinta dalla passione, non potendo più resistere alla tentazione di ascoltare Fuchs, decise di averlo con sé una notte... A questo scopo inviò per primo Cupido a saettargli il cuore; sulla punta della freccia vi era apposto un bigliettino con cui lo si invitava sull'Olimpo”.

Bisogna fare molta attenzione ai dettagli. Entra in gioco sul piano dei contenuti, una proliferazione di significanti che concernono il nome (“Venus”, “Venere”, “Afrodite”) e i suoi sostituti (“la Dea”, “lei”). Teniamo presente che Urmuz, oltre che a riferirsi ai quadri botticelliani (*La Primavera* e *La nascita di Venere*, “spuma bianca del mare” in *Fuchsiade* e “su una superba conchiglia di madreperla” in *Pálnia e Stamate*) segue la tradizione platonica – due differenti personificazioni dell'amore, una volgare (Afrodite Pandemia) e l'altra celeste (Afrodite Urania) – alle quali aggiunge quella del pianeta Venere, attorno al quale Fuchs “avrebbe a velocità vertiginosa vagato nel Caos con orbite di cinque minuti”.

Allora, come leggere il testo? Innanzitutto dichiariamo che è impossibile leggerlo a una sola dimensione di significato, poiché il nome proprio, significante puro nella scrittura, si mostra nella intenzionalità di Urmuz sia nella sua valenza polisemantica che in quella autoriflessiva; ciononostante è legittimo, nel limite concesso dalla lettera, evidenziare filologicamente le fonti indiziarie che sono state inserite nel processo compositivo, e mettere in rilievo le fitte trame intertestuali senza farsi, tuttavia, troppo tentare dalla deriva ermeneutica verso cui il fantasma letterario ci conduce.

In molti dialoghi platonici (soprattutto nel *Filebo*, nel *Cratilo*, nel *Fedro* e nel *Simposio*), Socrate menziona la duplicità di Venere, par-

lando di due Afroditi: la prima che riguarda il piacere, e la seconda l'armonia. Quest'ultima, nella *Fuchsiade*, si avvicina molto, per il suo valore simbolico ed ermetico, alla dea raffigurata centralmente ne *La Primavera* di Botticelli. Ma il riferimento alla dea dell'amore, alla Signora del dipinto, è ancora più pregnante se consideriamo il ruolo che ha assunto nel tempo il capolavoro botticelliano.

È ormai un luogo comune nella critica d'arte assegnare al dipinto di Botticelli una determinata collocazione nell'ambito della filosofia neoplatonica rinascimentale e giudicarlo come il manifesto del sistema filosofico ficiniano.<sup>95</sup> Urmuz, mediante il ribaltamento di prospettiva, pone i due capolavori botticelliani all'interno di una sorta di *mise en abyme* centrata sul nome proprio Venus-Venere-Afrodite, sconvolgendo qualsiasi possibilità lineare di lettura. Cerchiamo, tuttavia, per quanto ci è possibile, di distinguere gli inserti testuali operati dallo scrittore. Una delle Veneri è *Venus humanitas*, "Venere la saggia" secondo la definizione di Esiodo, proprio quella che verrà ripresa dalla tradizione ermetico-neoplatonica ficiniana. Ed è la divinità verso cui è attratto Fuchs, una volta che ha effettuato l'iniziazione erotico-conoscitiva tramite occultamento ("dopo essere rimasto, per modestia d'artista, tre anni nascosto in fondo a un pianoforte, senza che nessuno lo venisse a sapere"). In realtà colei che risponde al richiamo musicale dell'eroe urmuziano, non è la Signora de *La Primavera*, ma è la Venere nata dalla "bianca spuma del mare", "presentata su una superba conchiglia di madreperla", (quella assimilata simbolicamente all'"imbuto" in Pálnia e Stamate) proprio come nell'omonimo quadro botticelliano. Si tratta dunque di quella dea che è stata sposa di "Vulcano" e protagonista dell'amore conteso di "Adone", la dea che rappresenta quindi il fascino e il desiderio erotico, l'amore volgare. Ma Urmuz non si ferma qui. Il gioco dell'*ekphrasis* si svolge su una considerazione ironica dei due dipinti. Viene evocato il "Cupido" bendato de *La Primavera* che sta per scoccare una delle fatali frecce, sulla cui

---

<sup>95</sup> U. Baldini, *La Primavera del Botticelli. Storia di un quadro e di un restauro*, Milano, Elemond Arte, 1984.

punta è apposto un bigliettino con cui si invitava Fuchs a salire sull'Olimpo. Cupido, come si vede nella *Fuchsiade*, fa le veci di Hermes-Mercurio del dipinto, il messaggero divino che occupa un posto rilevante nel *Corpus Hermeticum* tradotto da Marsilio Ficino.

Questo protocollo di lettura, forse, diventerà più chiaro nel terzo movimento sinfonico del poema musicale: lo "scherzo". Iniziamo ora a leggerlo.

### III

*La ora fixată, „Cele trei grații" apărură...*

*Ele luară pe Fuchs și-l purtară ușor pe brațe moi și voluptoase, până la capătul unei scări de mătăsă, făcută din portative, scară ce fusese agățată de balconul Olympului, unde Venera îl aștepta...*

*Întâmplarea făcu însă ca Vulcan-Ephaistos să prindă de veste și, gelos, o ploaie puternică făcu el să se dezlănțuie atunci, ca răzbunare, prin mijlocirea lui Zeus...*

*Fuchs, deși cu umbrela la reparat, nu se dădu însă învins, știind să umble foarte ușor cu portativele și, ajutat de aripele puternice ale inspirației lui de compozitor, el se înălță tot mai sus, bravând elementele naturii. În sfârșit, ajunse plouat în Olymp. Aphrodita îl primi ca pe un erou. Ea îl îmbrățișă, îl sărută cu patimă și apoi îl trimise la o uscătorie de prune sistematică.*

### III

All'ora stabilita, "Le tre Grazie" fecero la loro comparsa...

Prelevarono Fuchs e lo portarono dolcemente sulle loro braccia morbide e voluttuose, fino ai piedi di una scala di seta, fatta di pentagrammi, una scala che era stata attaccata al balcone dell'Olimpo, ove Venere lo aspettava...

Il caso volle, tuttavia, che Vulcano-Efesto apprendesse la notizia e, spinto dalla gelosia tanto fece che, con la mediazione di Zeus, scatenò per vendetta una pioggia impetuosa...

Ma Fuchs, nonostante avesse l'ombrello in riparazione, non si diede per vinto, e poiché sapeva destreggiarsi abilmente sui pentagrammi, aiutato dalle possenti ali della sua ispirazione di compositore, s'innalzò sempre più in alto, sfidando la furia naturale degli elementi. Alla fine, arrivò fradicio sull'Olimpo. Afrodite lo accolse come un eroe. Ella lo abbracciò con struggimento e poi lo inviò verso un seccatoio di prugne sistematico.



All'ora stabilita, "Le tre Grazie" apparvero. I puntini sospensivi, come sempre, rientrano tra i pochi indizi di lettura che consentono di precisare la portata metaforica e allusiva di un enunciato. Sono il segno della presenza della voce narrativa dell'autore. Chi sono le tre Grazie? Se Urmuz si riferisce alle Cariti, in latino Gratiae, esse designano le divinità della Bellezza, diffondono la gioia della Natura nel cuore degli uomini e in quello degli dèi che abitano sull'Olimpo. Fanno parte del seguito di Apollo (citato nel testo), il dio musico. Vengono rappresentate come tre sorelle e generalmente sono in compagnia delle Muse (citato nel testo), con le quali formano dei cori. A Eufrosine, Talia e Aglae, si attribuisce ogni sorta di influenza sui lavori della mente e sulle opere d'arte e in questo senso vengono accompagnate volentieri alla figura di Atena-Minerva (citata nel testo), dea dell'attività intellettuale. Nella raffigurazione tradizionale due delle Grazie sono rappresentate mentre guardano in una direzione, quella che sta al centro guarda nella direzione opposta (si veda per esempio la pittura parietale di Pompei, presso il Museo Archeologico Nazionale di Napoli). Tuttavia, Urmuz appone le virgolette su "Le tre Grazie". Quindi, si tratta di una citazione dotta, poiché lo scrittore non aveva alcun bisogno di indicarle con le virgolette se voleva riferirsi semplicemente alle Cariti, che, come tutte le altre divinità menzionate, facevano parte dei tradizionali inquilini dell'Olimpo. In realtà, Urmuz sembra segnalare una possibile chiave di lettura per il suo testo, indicando, al contempo, all'osservatore attento, le modalità d'accesso privilegiato per comprendere alcuni degli enigmi storici del dipinto botticelliano. Qui Urmuz si offre in qualità di lettore modello dei significati reconditi racchiusi nelle immagini raffigurate ne *La Primavera*.<sup>96</sup>

---

<sup>96</sup> «Le tre Grazie», nel capolavoro degli Uffizi - contrariamente alla tradizione, secondo cui Castitas, Pulchritudo e Voluptas, venivano rappresentato sempre con Voluptas in posizione subalterna o paritetica rispetto alle altre - ribaltano questo modello. Infatti tale schematismo viene rivoluzionato da Botticelli immettendo il movimento nel gruppo. Castitas è sempre di spalle, come vuole l'usanza, ma la gamba sinistra ha appena compiuto un passo in avanti perché la destra rimane come sospesa, in attesa di un movimento ulteriore. Il viso è chiaramente visibile di profilo, con lo sguardo assor-

Le tre Grazie sono il trionfo del corpo, del fisico, dei sensi, della gioia di vivere. Come a dire che la voluttà deve predominare sulla castità e sulla bellezza. Grazia, bellezza, pudicizia e abbandono sono i comportamenti, i dettami etico-iniziatici verso cui deve rivolgersi il filosofo neoplatonico, l'amante della sapienza senza pregiudizi, secondo la codificazione dei saperi ermetici di matrice ficiniana. Fuchs accetta di essere trascinato in questa danza di apparizioni, si identifica con esse e le accoglie come parte costitutiva del suo essere. E infatti vediamo le Grazie prelevare l'eroe urmuziano, iniziato ai misteri sapienziali (come sarebbe piaciuto a Stamate nel suo "romanzo"), e trasportarlo nel movimento erotico danzante sulle loro braccia morbide e voluttuose, in estasi, come catturato da uno specchio, da una visione contemplativa e musicale, dal sogno pittorico di Botticelli.

Le tre Grazie ricoprono dunque un ruolo di mediazione nei confronti dell'eroe, permettendogli di raggiungere i piedi di una scala: la scala d'amore di Platone. La scala in sé racchiude molteplici significati. È un motivo ricorrente in tutte le culture. Basta ricordare che nell'ambito cristiano è simbolo dell'unione tra cielo e terra. Particolarmente note sono la visione di Giacobbe (*Genesi* 28, 11) e, nelle raffigurazioni ermetico-alchemiche, gli ostacoli posti all'ascensione da Miseria, Malattia, Voluttà e Morte prematura. Fatto sta che la scala tradizionalmente è una figura sia simbolica che allegorica e rappresenta il collegamento con una sfera superiore. Urmuz impiega sovente questo motivo nelle sue prose, anche se il suo scopo è quello di creare un effetto ironico e deformante. Fuchs è un nome, un suono alterato dalla scrittura, e sebbene questa scala platonica rappresenti la via che porta alla conoscenza, essa, pur essendo una scala musicale, fatta di pentagrammi, viene utilizzata allo stesso modo di un Don Giovanni

---

to, teso, calmo e fiducioso verso l'altra Grazia che le si fa incontro, Voluptas. Voluptas in Botticelli assume un ruolo trainante, rispetto alle altre. Voluttà comanda il gruppo attirando su di sé Pulchritudo e Castitas, come in un rituale che ricorda una danza d'amore a sfondo dionisiaco, ove predomina l'elemento erotico. Si veda a questo proposito E. Wind, *Misteri Pagani nel Rinascimento*, Milano, Adelphi, 1977, p. 23 e segg.

qualsiasi. Infatti è una scala di seta che viene attaccata al balcone dell'Olimpo alla cui estremità c'è Venere (ma quale Venere?) che lo attende. Pertanto tutte le allusioni all'ermetismo e al neoplatonismo rinascimentale hanno solo la funzione di creare un effetto ironico e segnalare la decadenza ormai avvenuta di questo *topos* culturale che è passato, in epoca moderna per le mani di Molière e di Mozart.

Rileggiamo il brano: "Il caso volle, tuttavia, che Vulcano-Efesto apprendesse la notizia e, spinto dalla gelosia tanto fece che, con la mediazione di Zeus, scatenò per vendetta una pioggia impetuosa..." Ecco innescato un altro stereotipo della classicità: Appresa la notizia, Vulcano, il divino marito di Venere (e anche sposo di Aglae, una delle tre Grazie, secondo un'altra tradizione), geloso e vendicativo fa scoppiare una tempesta.

Ma Fuchs, nonostante avesse l'ombrello in riparazione, non si diede per vinto, e poiché sapeva destreggiarsi abilmente sui pentagrammi, aiutato dalle possenti ali della sua ispirazione di compositore, s'innalzò sempre più in alto, sfidando la furia naturale degli elementi. Alla fine, arrivò fradicio sull'Olimpo. Afrodite lo accolse come un eroe. Ella lo abbracciò con struggimento e poi lo inviò verso un seccatoio di prugne sistematico.

Vediamo che l'eroe non si dà per vinto nonostante non abbia a disposizione l'ombrello (l'attrezzo simbolico musicale, erotico e scritturale) per proteggersi dalla pioggia torrenziale. Si muove agevolmente sul pentagramma anche senza la chiave di violino, e sospinto dall'ispirazione di compositore, si fa beffe della furia degli elementi naturali. Fuchs giunge fradicio sull'Olimpo, oltre che bagnato dalla pioggia, lo possiamo immaginare, intriso di sudore per aver affrontato le prove della scrittura. Queste ultime prove non vengono descritte nel "poema in prosa", tuttavia sono presenti nell'operazione testuale effettuata dal saltimbanco Urmuz che mette in scena i suoi numeri acrobatici fra gli spazi bianchi delle lettere, come ebbe modo di cogliere Paul Celan. Infatti, "Afrodite lo accolse come un eroe", anche se le sue prove sono state espunte dall'intreccio del "poema". Ma colei che "lo abbracciò, con struggimento e poi lo inviò verso un seccatoio di prugne siste-

matico”, è, veramente, la Signora del quadro di Botticelli? È proprio Lei che lo bacia comunicandogli la conoscenza, nutrendolo di sapienza, e indirizzandolo tuttavia verso un seccatoio di prugne sistematico?

Proseguendo la lettura, si possono cogliere facilmente le allusioni erotico-conoscitive di Fuchs, un nome che in realtà non è un solo nome. Lasciamo quindi al lettore di Urmuz il compito di ricrearsi un’alcova di piacere, uno spazio di *jouissance* testuale, come dice Barthes, abbandonandolo solitario alle avventure di Fuchs, eroe di inchiostro, significante musicale che è stato prima rigettato poi riassorbito dalle pagine della scrittura corrosiva di Urmuz.

Leggiamo ora la continuazione del terzo movimento, il rondò, lo “scherzo”, dove si sviluppa l’azione drammatica nella compenetrazione di tutti i registri comunicativi, dove si dispiegano la molteplicità delle allusioni e si mette in atto il processo demistificante della convenzionalizzazione delle espressioni artistiche, in particolar modo della letteratura.

*Fuchs fu introdus noaptea în alcov. Împrejur, numai cântece și flori. Grațiile și celelalte slujitoare Olimpiane ale Venerei, dansând înaintea lui, îl acoperiră cu flori și-l stropiră cu miresme îmbătătoare, pe când în depărtare nenumărați amorași nevăzuți, sub bagheta măiastră a lui Orpheu, intonau cântece de slavă iubirii...*

*Peste puțin, „cele nouă muze” apărură. Prin glasul melodios al Euterpei grăiră ele astfel lui Fuchs de întâmpinare:*

*- Fii binevenit, o, muritor ales, tu, care prin arta-ți divină apropii pe oameni de zei! Venus te așteaptă! Facă Jupiter ca arta și amorul tău să fie demne de Zeița - stăpâna noastră - și facă el ca o nouă și superioară seminție să zămislească din iubirea ce vă unește, seminție care va să populeze de acum nu numai pământul, ce nu e în stare să aspire decât la Olymp, ci și Olympul - ca și pământul - supus, vai, decadenței!!...*

*Ziseră, și corurile de amorași nevăzuți intonară iarăși slavă iubirii, iar aezii Olympului, instrumentându-și lyrele, preamăriră în versuri momentul nemuritor.*

A notte Fuchs fu introdotto nell’alcova. Tutt’intorno, solo canti e fiori. Le Grazie e le altre ancelle olimpiche di Venere, danzando davanti a lui, lo coprirono di fiori e lo aspersero di profumi inebrianti, mentre in lontananza innumerevoli amorini invisibili, sotto la bacchetta di Orfeo, intonavano canti inneggianti all’amore...

Poco dopo, “le nove muse” apparvero. E dalla voce melodiosa di Euterpe si rivolsero a Fuchs con queste vive parole:

- Sii il benvenuto, o eletto mortale! Tu, che con la tua divina arte avvicini gli uomini agli Dei! Venere ti attende! Conceda Giove che la tua arte e il tuo amore siano degni della Dea – nostra signora – e faccia sì che un nuovo e superiore seme prenda vita dall’amore che vi unisce, un seme destinato a germogliare d’ora innanzi non soltanto sulla terra, che è in condizione di aspirare unicamente all’Olimpo, ma sull’Olimpo stesso sottoposto, ahimé! – come la terra - a decadenza!!!...-

Così dissero, e i cori di amorini invisibili inneggiarono di nuovo all’amore, mentre gli aedi dell’Olimpo, accordate le lire, glorificarono in versi il momento immortale.

Avevamo visto come all’ora stabilita le tre Grazie erano apparse e avevano condotto Fuchs ai piedi di una scala di seta costruita da pentagrammi e da righe musicali, alla cui estremità Venere lo attendeva smaniosa. Allora “Vulcano-Efesto”, l’antagonista per antonomasia, spinto dalla gelosia, fece scatenare una pioggia torrenziale, grazie alla mediazione di Zeus; ma l’eroico Fuchs, nonostante l’assenza dell’ombrello in riparazione, fu aiutato dalle possenti ali della sua ispirazione di compositore a sfidare la furia degli elementi. Urmuz grande conoscitore dei meccanismi compositivi e dinamici delle fiabe di magia romene, aggira la norma e ironizza sulle prove, individuando nella funzione metalinguistica il codice della fiaba. Attraverso la parodia lucida dei temi e dei motivi, utilizza lo stesso codice come oggetto del messaggio, trasfigurandolo nella dimensione allegorica della scrittura e manifestando al contempo la mistificante legittimazione del narratore cui è riservato il diritto di inscenare le proprie storie, consapevole dello statuto contrattuale che lo lega alla narrazione.

L’abbassamento dei livelli narrativi si è attuato tramite l’ironia. A notte Fuchs venne introdotto nell’alcova, accolto da canti e ghirlande di fiori. Le Grazie e le ancelle gli danzano innanzi, mentre, in lontananza, amorini invisibili intonano inni amorosi, sotto la guida di Orfeo, “sottoposto” anch’egli “a decadenza”, relegato al misero impiego di direttore di cori. Euterpe, la musa del canto lirico, si rivolge, ormai, a Fuchs, nella speranza che dall’incontro, dall’unione dell’eroe con Venere possa

nascere un nuovo “seme”, una stirpe di “superuomini” nietzschiani, cui sarà concesso di abitare il cielo come la terra.

Risulta immediato alla lettura che i motivi convenzionali della letteratura vengono riciclati nella trama testuale. I ruoli delle personificazioni mitiche (le Muse, Orfeo, Euterpe), anche se i nomi sono ancora scritti con la maiuscola, hanno perso il loro potere simbolico che ha determinato gran parte della produzione letteraria nella tradizione occidentale ed ora si trovano coinvolti nella scrittura come meri, accessori, optional di un “Olimpo sottoposto a decadenza”. Non traspare alcuno sguardo nostalgico da parte dell’autore, né d’altra parte alcun sentimento di *pietas* verso questo mondo un tempo irraggiungibile ai comuni mortali, di cui solo i poeti *vates* potevano essere fedeli interpreti, secondo la prospettiva classica.

Fuchs, il portavoce urmuziano, puro suono alterato dalla protesi della scrittura, scardina dall’interno questa incredibile impalcatura simbolica che si reggeva da tempo immemorabile. Egli entra spudoratamente nell’“alcova di Venere”, anche se solo dopo essere stato prima iniziato all’amore nell’essiccatoio sistematico di prugne.

Da qui si avvia il discorso amoroso, si inneggia agli imenei con la totale partecipazione degli abitanti olimpici, ma l’unico esito è il silenzio, in “un’atmosfera di semioscurità azzurrina”.

Leggiamo interamente il passo dove l’impietosa maestria di Urmuz trova la sua più completa affermazione. Ricordiamo sempre che siamo al terzo movimento lo “scherzo”.

*Dar nu trecu mult, și totul reîntră în tăcere... împrejur nu mai era nimeni... O semiobscuritate albăstruie se făcu în alcov. Venus era goală. Albă, cu mâinile după cap împreunate sub păru-i de aur despletit, cu un gest de delicioasă abandonare și de supremă voluptate, își întinse superbu-i corp de lapte pe patul de perne moi și de flori. În aer, căldură și arome ațățătoare. Fuchs, de rușine și de teamă, ar fi vrut să intre undeva într-o crăpătură. Cum însă așa ceva nu există în Olymp, se văzu nevoit să-și facă singur curaj.*

*Parcă ar fi vrut să alerge întâi puțin prin cameră, dar Aphrodita, cu mâna ei fină, cu degetele ei de trandafiri parfumați, îl scoase din încurcătură... Ea îl culese ușor de jos, îl mângâie, îl ridică de două-trei*

*ori până în tavan și, privindu-l lung, îl sărută o dată cu patimă. Apoi îl mai mângâie, îl mai sărută de o mie de ori și îl așeză ușor între sâni...*

*Fuchs începu să tremure de bucurie, și de teamă ar fi voit să sară jos undeva ca un purece. Cum însă acei sâni calzi și parfumați îl amețise și îl zăpăcise, începu să alerge ca un mormoloc ieșit din minți în toate părțile, circulând în zig-zag pe corpul Zeiței, iute și nervos, trecând nebun peste vârfurile roze ale sânilor, peste șoldurile mătăsoase, strecurându-se printre pulpele-i rotunde și arzătoare...*

*Fuchs nu mai era de recunoscut. Ochelarii lui aruncau acum luciri perverse, mustățile îi deveniră lubrice și libidinoase. Trecu astfel o bună bucată de vreme, dar artistul nu știa, în definitiv, oarecum ce îi mai rămâne de făcut, și nici Zeița nu putea să mai aștepte mult.*

*Auzise el cândva, undeva, că: „în dragoste, spre deosebire de muzică, totul sfârșește printr-o uvertură”. Ei bine, Fuchs nu o găsea, nu... o auzea nicăieri...*

*Deodată îi veni o idee. Își zise că, precum Uvertura, ca muzică, nu se poate raporta decât numai la ureche, și cum urechea este cea mai nobilă Uvertură a corpului (din cele pe cari le cunoștea Fuchs) - organul muzicii divine și prin care el, apărând pe lume, văzuse întâia oară lumina zilei - atunci bucuria supremă nu poate fi căutată decât în ureche...*

*Fuchs, acum înviorat, se reculese, se încordă și, de pe vârful picioarelor Zeiței, cu o frenezie de nespus, se repezi printr-un „sforzando” și pătrunse în găurica lobului urechii drepte a Zeiței, pe unde ea de obicei își introducea cerceii, dispărând înăuntru cu totul.*

Ma non passò molto, e tutto rientrò nel silenzio... Intorno non vi era più nessuno... Si fece nell'alcova una semioscurità azzurrina. Venere era nuda. Bianca, le mani ormai poggiate dietro la nuca, sparse le chiome d'oro con delizioso accenno d'abbandono e di suprema voluttà, lasciò scivolare il superbo corpo latteo su morbidi guanciali e fiori appena colti. Nell'aria tepore e aromi aizzanti. Fuchs, per vergogna e per timidezza, avrebbe voluto sprofondare in qualche crepa. Ma poiché qualcosa di simile non esiste sull'Olimpo, si vide costretto a farsi coraggio da solo.

Forse in un primo momento avrebbe preferito correre un po' per la camera, ma Afrodite, con la sua mano delicata, con le dita profumate di rosa, lo tolse dall'imbarazzo... Ella lo colse dolcemente da laggiù, lo innalzò due volte fino al soffitto e, fissandolo a lungo con lo sguardo, lo baciò una prima volta con struggimento. Poi ancora lo accarezzò, ancora di mille baci lo coprì e se lo pose dolcemente tra i seni ...

Fuchs cominciò a fremere di felicità, e preso dal timore avrebbe voluto saltar giù come una pulce. Ma siccome quei seni caldi e profumati l'avevano stordito e confuso si mise a correre zigzagando veloce e nervo-

so, come un girino impazzito da tutte le parti, sul corpo della Dea, passando come un folle sulle punte rosate dei seni, sui morbidi fianchi di seta e insinuandosi tra le sue cosce tondeggianti e ardenti ...

Fuchs era ormai irriconoscibile. I suoi occhiali emettevano ora bagliori perversi, i suoi baffi erano diventati lubrichi e libidinosi. In questa condizione l'artista trascorse un bel po' di tempo senza sapere, in definitiva, che cosa gli restasse da fare, e neanche la Dea d'altronde avrebbe più potuto aspettare ancora molto.

Una volta egli aveva sentito dire da qualche parte che: "In amore, a differenza della musica, tutto finisce in un'ouverture". Insomma, Fuchs non la trovava, non ... la udiva in nessun luogo ...

Ad un tratto gli venne un'idea. L'Overture - si disse - essendo musica, può solo riferirsi all'orecchio, e considerato che l'orecchio è la più nobile Apertura del corpo (ben inteso, tra quelle che Fuchs conosceva) - l'organo della musica divina, attraverso cui egli, facendo la sua comparsa nel mondo, aveva per la prima volta visto la luce del giorno - allora, pensò, la suprema felicità non può essere ricercata che nell'orecchio ...

Fuchs, ormai riconfortato, si concentrò, si tese, e una volta trovato l'accordo, con frenesia indicibile, dalla punta dei piedi della Dea, si avventò in uno "sforzando" e penetrò nel forellino del lobo dell'orecchio destro della Dea, adibito abitualmente a luogo per appendervi gli orecchini, finendo per scomparire completamente lì dentro.

"Venere era nuda".<sup>97</sup> Questa nudità di Venere è una nudità impura, una nudità tra *pudor* e *horror*, tra pudore e orrore, scrive Georges Didi-Huberman in un saggio e prosegue: "Un testo letterario deve essere letto al modo in cui si leggono i racconti dei sogni di Freud, cioè senza omettere nulla – regola fondamentale -, senza rompere le catene associative, senza troncane le polarità, senza smussare le tensioni dialettiche".<sup>98</sup> C'è un'altra fonte indiziaria della *Fuchsiade* che finora non avevamo menzionato ed è quella relativa a Aby Warburg. Questo straordinario iconologo aveva scelto come tesi di dottorato due dipinti mitologici di Botticelli: la *Nascita di Venere* e la *Primavera*, a quel

---

<sup>97</sup> *Venus era goală*. "Venere era nuda", ma si può tradurre anche letteralmente: "Venere era vuota". La lingua romena consente a Urmuz di mantenere inalterato il doppio senso.

<sup>98</sup> G. Didi-Huberman, *Aprire Venere. Nudità, sogno, crudeltà*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 24-25.



tempo divisi ed esposti rispettivamente agli Uffizi e all'Accademia di Firenze. Questa tesi fu pubblicata nel 1893 ed è possibile che Urmuz conoscesse questo lavoro. Aby Warburg leggeva i due capolavori di Botticelli attraverso alcuni versi di Poliziano. Warburg iniziava la sua citazione nel momento in cui Poliziano descrive un terribile “volger di pianeti” e il “tempestoso Egeo” agitato dalla catastrofe divina: l'immane caduta del “frusto genitale” di Urano, tagliato via da suo figlio Saturno. Poliziano insiste nel dire che “vede” l'organo mostruoso “errar per l'onde in bianca schiuma avvolto”. Le due stanze precedenti del poema sono dedicate al racconto dell'orrenda castrazione del Cielo, Urano, da parte di suo figlio in preda all'ira, racconto in cui non sono risparmiati né lo “sparger di sangue” né il “seme stesso”.<sup>99</sup>

Didi-Hubermann, riprendendo il lavoro di Warburg, scrive: “In un altro poema – in latino – dedicato all'*Afrodite anadiomene* – Poliziano metteva in rima l'*horror* della castrazione del Cielo con il *pudor* della dea nascente. E queste due semplici parole dicono molto sull'aspetto dialettico dell'immagine: la nudità della *Venus emergens* appariva al poeta umanista intessuta allo stesso tempo di orrore e di pudore. Tutta la sensualità, tutta la gioia e la leggerezza afrodisiache del corpo nudo si stagliavano, di colpo, su uno sfondo di orrore, morte e castrazione. Osservando la *Nascita di Venere* – e l'assenza flagrante di tutti questi elementi negativi –, si comprende allora come Warburg abbia potuto suggerire l'idea di uno *spostamento del patetico* su quel che egli chiama “l'elemento secondario” (*Beiwerk*), ossia il vento che agita cavigliature e drappaggi femminili. Le osservazioni di Warburg, come sempre, si spingono molto più lontano di quanto lascino intendere di primo acchito, sino a tratteggiare un modello interpretativo del *lavoro figurale* in sé. Lavoro di *dissimulazione*, poiché Botticelli, nel suo dipinto, sembra conservare solo il *pudor* e cela tutto l'*horror* del racconto originario, di cui nondimeno conosceva, attraverso Poliziano, il sistema di polarità mitiche. Lavoro di spostamento, poiché soltanto gli

---

<sup>99</sup> A. Warburg, *Botticelli*, Milano, Abscondita, 2003.

“elementi secondari” convogliano il pathos della scena”.<sup>100</sup> Tutto questo lavoro di spostamento e di dissimulazione dell’orrore e del pudore nella *Fuchsiade* di Urmuz, umoristicamente viene calamitato nel reale dell’ouverture, un’ouverture che copre l’antica crudeltà di un gesto mitico dirompente (la castrazione di un padre), ma che allo stesso tempo è anche l’apertura di un corpo che nessuna immagine può suturare se non con la grazia e la bellezza. La ferita rimane aperta ed è proprio il ricorso all’umorismo di Urmuz che rivela il contatto mascherato di Eros con Thanatos, tra lo “staccato” e il “legato” della dizione musicale. Nessuna bellezza celeste senza castrazione del Cielo. Nessuna conoscenza di sé senza l’esperienza dell’orrore espresso da un fantasma fondamentale.<sup>101</sup>

Riprendiamo la lettura di ciò che solo apparentemente è uno “scherzo” musicale:

*Din nou corurile de amorași nevăzuți și de muze intonară în depărtare cântece de slavă iubirii și din nou aezii Olympului inspirați instrunindu-și lyrele preamăriră în versuri momentul nemuritor...*

*Dar după aproape o oră de ședere, în care timp își verifică frunza de viță și schițase o romanță pentru piano, Fuchs apăru în sfârșit pe lobul urechii, îmbrăcat în frac și cravată albă, satisfăcut și radios, mulțumind și complimentând în dreapta și în stânga mulțimea care îl așteptase înfrigurată, întocmai cum știa să facă pe pământ când da câte un concert de gală. El înainta și oferi grațios Venerei romanța dedicată.*

*Dar cu surprindere și amărăciune constată artistul că nici un aplauz nu sosea de nicăieri. În adevăr, toți locatarii Olympului se priveau nedumeriți. Zeița, întâi mirată, apoi contrariată și grav ofensată, văzând că Fuchs își considera misiunea sa ca definitiv terminată - ea, care nu primise vreodată nici de la Zei un asemenea afront - se sculă brusc în picioare și, roșie ca floarea macului, înciudată, scutură o dată capul cu grație dar cu putere, făcând pe Fuchs să cadă la pământ.*

<sup>100</sup> G. Didi-Huberman, *Aprire Venere*, cit., p. 26.

<sup>101</sup> Ma tutto ciò “può essere inteso – come scrive Emmanuel Lévinas a proposito di Ionesco – solo da un orecchio incollato alla porta del linguaggio, porta che, in virtù dei significati di cui è costituita, si richiude sulle proprie aperture”. E. Lévinas, *La Traccia dell’Altro*, traduzione di Fabio Ciaramelli, Napoli, Libreria Tullio Pironti, 1979, p. 60.

Di nuovo cori di amorini invisibili e di muse intonarono in lontananza canti inneggianti l'amore e nuovamente gli aedi dell'Olimpo, accordate le lire, celebrarono in versi il momento immortale ...

Ma dopo quasi un'ora di seduta stante che gli aveva permesso di verificare la consistenza della foglia di vite e di abbozzare una romanza, Fuchs riapparve finalmente dal lobo dell'orecchio, vestito in frac e cravatta bianca, soddisfatto e radioso, per ringraziare e salutare a destra e a manca la moltitudine che febbrilmente lo aveva atteso impaziente, proprio come sapeva fare sulla terra quando dava di tanto in tanto un concerto di gala. Egli si fece avanti e offrì graziosamente a Venere la dedica della romanza.

Ma con sorpresa e amarezza l'artista constatò che non giungevano applausi da nessuna parte. In verità, tutti gli inquilini dell'Olimpo si guardavano perplessi. La Dea, dapprima meravigliata, poi contrariata e, infine, gravemente offesa, vedendo che Fuchs considerava la sua missione come definitivamente compiuta - ella, che mai aveva ricevuto neppure dagli dèi un simile affronto - balzò bruscamente in piedi e, rossa come il fiore del papavero, indispettita, scosse la testa con grazia, ma anche con forza, facendo cadere Fuchs a terra.

Nessuna sublimazione è possibile attraverso l'arte: Venere non accetta la "dedica della romanza". Il testo si commenta quasi da solo. Vediamo che Urmuz, in questo brano, ripercorre agevolmente i luoghi della poesia elegiaca dell'età classica dove affiorano qua e là camuffati nella narrazione i versi di Catullo, dai mille baci di Lesbia (*Carme* V) ai toni descrittivi dei canoni di bellezza femminile (*Carme* LXIV, 63-67), ove il ritratto della Venere urmuziana ripropone parodisticamente e di contrasto la figura dell'Arianna abbandonata. Ma vi sono anche ricordi vivissimi delle *Heroides* ovidiane, soprattutto i luoghi mitologici delle *Metamorfosi*. Non basta. La frequentazione di Urmuz dei testi della classicità comporta soprattutto la lettura dei dialoghi platonici, soprattutto quelli che trattano dell'anelito filosofico, della schiavitù del desiderio sensibile che conduce all'eros conoscitivo.

Man mano che ci si inoltra nella profondità abissale della scrittura urmuziana, ci si rende ben presto conto che la nozione stessa di fonte appare in tutta la sua impraticabilità, in quanto entra in una fitta trama di rapporti intertestuali o di riscrittura vera e propria. È difficile inven-

tariare il materiale composito e frammentario, costituito dalle esperienze di lettura dello scrittore, soprattutto quando il suo testo si offre come un palinsesto in cui tutti i generi letterari e artistici vengono disposti in maniera dislocante e ambigua, in preda alla deriva testuale.

Il compito del critico, come quello dello psicanalista, oltre a essere quello del paziente archeologo che cerca di riesumare i reperti e portarli a viva luce, è quello del silenzio, silenzio sui lati più oscuri della biografia dell'autore, sulle pagine non scritte abitate dai fantasmi dell'*Eros* imbricati con quelli di morte; un tacere che a sua volta è anche un parlare, un parlare dell'avventura del nome di Fuchs che si dà come una verità attraverso le possibilità infinite del linguaggio; una verità che si offre interamente e che, ad un tempo, si vela interamente. Non ci resta che leggere fino alla fine il testo, compreso il "finale":

*Deodată, ca la un semn nevăzut, tot Olympul fu în picioare... O ploaie de strigăte și amenințări din toate părțile. Toți turbau de ofensa adusă Olympului de către un muritor nedibaci... O mână viguroasă din ordinul lui Apollon și Marte îi smulse lui Fuchs frunza de viță, anexându-i în loc obiectele la care avea dreptul. Ordin sever fu dat ca pe viitor frunza să nu fie acordată decât numai la statui... iar o mână grațioasă, însăși mâna de trandafiri a Zeiței, îl luă pe artist ușor de o ureche și, cu un gest nobil, dar energic, îl azvârli în Haos.*

#### IV

*O ploaie de strigăte și amenințări. O ploaie de disonanțe, de acorduri răsturnate și nerezolvate, de cadențe evitate, cu false relațiuni, de triluri și mai ales de pauze cădea din toate părțile asupra artistului izgonit. O grindină de dieji și de becari ascuțiți îl lovea neconținut în spinare, o pauză mai lungă sfărâma ochelarii... Alți zei mai răutăcioși aruncară asupra lui cu tibii, cu harpe eoliene, cu lire și cu cimbale, și culme răzbunării cu „Acteon”, cu „Polyeucte” și cu „Simfonia a III-a” de Enescu, a căror muzică inspirată venea, de astă dată în adevăr, chiar din Olymp.*

*În sfârșit, soarta lui Fuchs era hotărâtă. El avea să rătăcească mai întâi în Haos cu o iuțea nemaipomenită, în circuituri de câte cinci minute în jurul planetei Venus. După aceea, pentru a expia pe deplin afrontul adus Zeiței, avea să fie exilat de unul singur pe planeta nelocuită, cu obligațiune de a lăsa numai din el și prin el însuși, acolo, progenitura, acea superioară seminție de artiști, care ar fi trebuit să iasă în Olymp din amorul lui cu Venus.*

*Fuchs începuse tocmai săvârșirea osândeii, când Palas Athena interveni (pe neașteptate) pentru dânsul... I se admise să cadă tot pe pământ, însă cu o singură condițiune: este acolo atâta progenitură inutilă, artistică și neartistică încât nu mai era deloc nevoie de a se mai crea alta... I se impuse însă lui Fuchs obligația de a distruge snobismul și lășitatea cugetării în artă de pe meleagurile pământene.*

*Pus, astfel, într-o teribilă dilemă, găsi artistul că această din urmă condițiune ar fi cu mult mai greu de îndeplinit decât chiar aceea de a face progenitură pe planeta Venus...*

*O deciziune eroică luă atunci eroul în răstăcirea lui prin Haos. Declară că primește favoarea Athenei cu condițiunea ce i se impuse; însă, când simți că este aproape de pământ, făcu ce făcu și, urnindu-se puțin spre dreapta, căzu tot în acel cartier puțin cam suspect, și care îl atrăgea îndeosebi.*

*Știindu-se acuma bine pregătit, ar fi vrut să învețe și să pună în practică aci ceea ce nu știuse până atunci, pentru ca apoi, pe deplin inițiat, să ceară audiență Venerei și să încerce să se reabiliteze cum va ști mai bine, pentru tot ceea ce lăsase de dorit. În chipul acesta, își zicea el, se va face cu puțință creațiunea noii seminții de supraomeni, și astfel va fi dispensat de a mai îndeplini pe pământ imposibila corvoadă ce i se impune.*

*Dar slujitoarele plăcerii, cari îl primiră râzând, aflând de intențiile cu cari acum venise, îl opriră brusc de a mai înainta și contrariate, agitând în aer brațele în semn de protestare, îl excomunicară din cartier, exclamând cu toate:*

*- Vai ție, Fuchs, te-am pierdut și nu te mai recunoaștem, căci tu erai altădată singurul care de la epoca lui Platon mai știai să iubești curat... Cu ce gând vii și pășești acum printre noi! Vai nouă de acum fără estetica sonatelor tale, vai ție fără inspirația din amorul nostru înalt! Rușine aceleia care, deși stăpâna noastră, a Olympului și a lumii, nu a știut să te înțeleagă și, refuzându-ți iubirea și arta, te-a făcut să cazi atât de sus!... Fugi, Fuchs, căci nedemn ești acum de noi!*

*Fugi, Fuchs, satir murdar! Să nu respecți tu cel mai nobil organ, urechea?! Fugi, Fuchs, căci compromiți cartierul.*

*Fugi, Fuchs, și zeii să te proteagă!*

*Excomunicat și sub temerea vreunei eventuale descărcări a supărării lor lichide, Fuchs se așeză în grabă la piano și, pedalând energic și neîntrerupt, ajunse în sfârșit la căminul lui liniștit, cu moralul deprimat, deconcertat, scârbit de oameni ca și de zei, de amor ca și de Muze...*

*Alergă de își scoase umbrela de la reparat și, luând și pianul cu sine, dispărură pentru totdeauna în mijlocul naturii mărețe și nemărginite...*

*De acolo muzica sa radiază cu egală putere în toate direcțiunile, făcând astfel să se îplinească în parte cuvântul Destinului recunoscător, care-i hărăzi ca prin gamele, concertele și etudele sale de staccato, să ducă departe acel cuvânt, și grație lor, prin forța educației, să facă să apară cu timpul pe această planetă o rasă mai bună și superioară de oameni, spre gloria sa, a pianului și a Eternității...*

Improvvisamente, come ad un segnale invisibile, tutto l'Olimpo fu in piedi... Da ogni dove una pioggia di grida e di minacce. Tutti erano in collera per l'offesa arrecata all'Olimpo da un mortale incompetente... Una mano vigorosa su comando di Apollo e di Marte strappò a Fuchs la foglia di vite, allegandovi gli oggetti cui aveva diritto. Fu emesso l'ordine severo secondo il quale la foglia in avvenire venisse solo accordata alle statue... mentre una mano leggiadra, proprio quella mano di rose della Dea, prese dolcemente l'artista per l'orecchio e con nobile, ma energico gesto lo ributtò nel Caos.

#### IV

Una pioggia di grida e minacce. Una pioggia di dissonanze, di accordi rovesciati e irrisolti, di cadenze evitate, di falsi rapporti, di trilli e soprattutto di pause cadeva da ogni dove sull'artista scacciato. Una grandine di diesis e di bequadri appuntiti gli martellava senza tregua la schiena e una pausa più lunga gli frantumò gli occhiali... Altri dèi più maligni gli diedero addosso con tibie, arpe eoliche, lire e cembali, e, culmine della vendetta, gli lanciarono l'Atteone, il Poliuto e la III sinfonia di Enescu, la cui musica ispirata, veramente questa volta, proveniva dall'Olimpo.

Insomma, la sorte di Fuchs era decisa. In un primo tempo egli avrebbe a velocità vertiginosa vagato nel Caos con orbite di cinque minuti attorno al pianeta Venere; in seguito, per espiare appieno l'affronto arrecato alla Dea, sarebbe stato esiliato in solitudine sul pianeta disabitato, con l'obbligo di lasciarvi da sé e soltanto attraverso di sé la progenie, cioè quel seme superiore di artisti che sarebbe dovuto nascere sull'Olimpo dal suo amore con Venere.

Fuchs aveva appunto cominciato a scontare la pena, quando Pallade-Atena, mossa a compassione, intervenne (in maniera insperata) in suo favore...

Gli venne concesso di ricadere sulla terra, ma ad una sola condizione: in verità, c'è lì sulla terra una così inutile e numerosa progenie, artistica e non artistica, che non vi era alcun bisogno di crearne un'altra... A Fuchs fu imposto comunque l'obbligo di distruggere dalle contrade terrestri lo snobismo e la viltà di pensiero nell'arte.

Posto, così, di fronte ad un terribile dilemma, dopo una lunga e matura riflessione, l'artista trovò che quest'ultima condizione sarebbe stata di gran lunga più difficile da realizzare di quella che stabiliva di lasciare da solo una progenie sul pianeta Venere...

Il nostro eroe mentre vagava smarrito nel Caos prese allora una decisione eroica. Dichiarò di accogliere il favore di Atena secondo la condizione che gli era stata imposta; tuttavia, quando si accorse di essere vicino alla terra, tanto fece che virò un po' sulla destra, cadendo proprio in quel quartiere, piuttosto sospetto, donde era partito, e dal quale si sentiva particolarmente attratto.

Sentendosi ormai pronto, avrebbe voluto insegnare e mettere in pratica qui quello che fino ad allora non aveva saputo, per poi richiedere, una volta completamente iniziato, udienza a Venere e tentare di riabilitarsi al meglio in merito alle faccende per le quali aveva molto lasciato a desiderare. In tal modo, si diceva, si renderà possibile la creazione di una nuova stirpe di superuomini e sarebbe stato così anche dispensato di fare sulla terra quell'impossibile corvée che gli si imponeva.

Ma le vestali del piacere, che lo accolsero in un primo momento ridendo, venute a conoscenza dei propositi da cui era mosso, si misero a attorniarlo da tutte le parti, gli impedirono bruscamente di farsi avanti e contrariate, intristite, e agitando in aria le braccia in segno di protesta, lo scomunicarono dal quartiere, urlando in coro:

- Guai a te, Fuchs! Ti abbiamo perduto e non ti riconosciamo più, perchè tu eri il solo che dal tempo di Platone sapesse amare di amore puro... Ma ormai con quali pensieri ti volgi a noi! Povere noi, prive d'ora innanzi dell'estetica delle tue sonate! Povero te, privo dell'ispirazione del nostro amore così elevato! Vergogna a colei che, malgrado sia padrona di noi, dell'Olimpo e del mondo, non ha saputo comprenderti e, rifiutando il tuo amore e la tua arte, ti ha fatto cadere da così in alto!... Vattene, Fuchs, perchè tu ora sei indegno di noi!

Vattene, Fuchs, sporco satiro! Proprio tu non hai rispetto dell'organo più nobile, l'orecchio?! Vattene, Fuchs, perchè comprometti il quartiere.

Vattene, Fuchs, e che gli dèi ti proteggano! –

Scomunicato e oramai sotto la minaccia di una qualche eventuale scarica della loro liquida rabbia, Fuchs si sedette di tutta fretta al pianoforte e, pedalando energicamente e ininterrottamente, giunse finalmente al suo quieto focolare, col morale a terra, sconcertato, schifato sia dagli uomini che dagli dèi, sia dall'amore che dalle Muse...

Andò di corsa a ritirare l'ombrello in riparazione e, prendendo anche il pianoforte con sé, scomparve per sempre in mezzo alla natura grandiosa e sconfinata...

Da lì, la musica si irradia in tutte le direzioni con eguale forza, facendo sì che si compia in parte la parola del Destino riconoscente che gli concesse di diffondere quel verbo, con le sue scale, i suoi concerti, i suoi studi di staccato, e di far apparire nel tempo su questo pianeta, grazie al potere dell'educazione, una razza migliore e superiore di uomini, per la gloria sua, del pianoforte e dell'Eternità...

La *Fuchsiade* di Urmuz mantiene ancora oggi tutta la sua forza. Per apprezzare meglio l'allusione di Urmuz alla stirpe di superuomini è necessario indubbiamente far riferimento a Nietzsche. Il termine "superuomo" che compare a più riprese nell'opera di Nietzsche traduce il tedesco *Übermensch*, in cui la preposizione *über* (al di sopra, oltre) indica nell'uomo (*Mensch*) il punto oltre il quale si deve procedere. *Über* corrisponde alla lettera alla preposizione latina *super*, ma il senso complessivo che il termine "superuomo" ha finito con l'assumere è quello di un individuo dotato di poteri straordinari, che non si riconosce nelle norme della morale comune. Il senso profondo del superuomo si raccoglie in realtà nei concetti di passaggio e di tramonto. Nietzsche scrive così nella prefazione a *Così parlò Zarathustra*:

L'uomo è un cavo teso tra la bestia e il superuomo, - un cavo al di sopra di un abisso. [...]

La grandezza dell'uomo è di essere un ponte e non uno scopo: nell'uomo si può amare che egli sia una *transizione* e un *tramonto*.

Io amo coloro che non sanno vivere se non tramontando, poiché essi sono una transizione.<sup>102</sup>

Urmuz ha dunque rappresentato un transito, un passaggio quasi obbligato per molti scrittori che hanno testimoniato dopo di lui, e dopo gli eventi storici che la sua opera estremamente ridotta ha profeticamente annunciato non solo in Romania. Abbiamo visto un Urmuz che si è fatto carico non solo del magistero di Freud, ma anche dell'eredità di Nietzsche, e non certo il Nietzsche che verrà travisato dal nazismo.

---

<sup>102</sup> F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, Milano, Adelphi, 1968, p. 8.



Ora forse si capirà meglio come mai scrittori di origine romena come Tzara, Ionesco, Celan, Luca, siano stati eredi del lascito di Urmuz e abbiamo scritto più o meno larvatamente in suo nome, tutelando fino alla fine il diritto al loro segreto. Conoscevano profondamente l'opera di Urmuz, non hanno dovuto semplicemente imitarlo.

Di fronte all'estrema durezza del limite, che è innanzitutto linguistico e non solo dolorosamente esistenziale o storico, gli eredi di Urmuz hanno saputo mostrare qualcosa intorno a questo. Hanno cercato di testimoniare, come Urmuz, un qualcosa che ancora possa significare qualcosa. E lo hanno fatto fin quando hanno potuto, fin quando è stato loro concesso, fin quando hanno potuto verificarlo di persona e restituirlo in forma di parole, nonostante la morte annunciata di Dio o forse proprio grazie a questo annuncio.

Subito dopo Auschwitz, scrivere *La Cantatrice chauve* e la *Todesfuge*, nell'indecifrabile segno di Urmuz, ha forse significato proprio questo.